CAHIERS DU CINÉMA



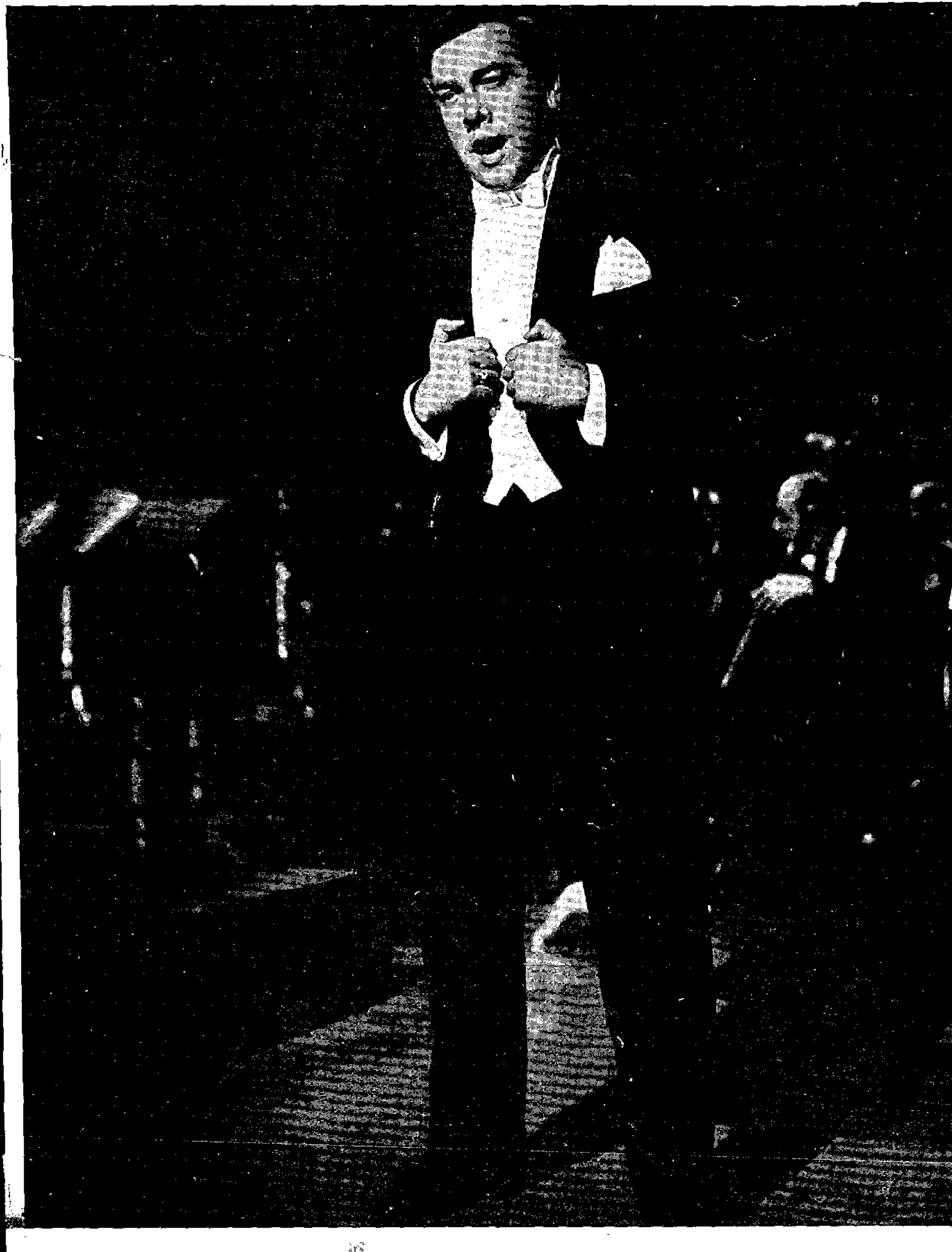
Nº 8 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • JANVIER 1952



Stephen Mc Nally et Alexis Smith sont avec Howard Da Silva les interprètes de DANGEREUSE MISSION (*Wyoming Mail*), une *réalisation en technicolor de Reginald Le Borg. (Universal Film S. A.)*



Voici Danny Kaye et Corinne Calvet qui, avec Gene Tierney, Jean Murat et Marcel Dalio sont les vedettes de SUR LA RIVIERA *(On the Riviera)*, un film musical en technicolor de Walter Lang. *(20th Century Fox)*



Mario *Lanza*, *grande* vedette du Metropolitan Opera de New York, et sans doute un des plus grands chanteurs actuels, personnifie Enrico Caruso dans LE GRAND CARUSO *(The great Caruso)*, film en technicolor qui retrace la vie du célèbre ténor. *(Métro Goldwyn Mayer)*



Maria Félix, Georges Marchal, Jean Chevrier (de la Comédie Française) sont les vedettes, avec Jean Tissier, de MESSALINE, le dernier film de Carmine Gallone. *(Production Gallone-Filmsonor)*

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146 CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF: LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME II **N° 8** **JANVIER 1952**

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Paris Films Production, United Artists, 20th Century Fox, Columbia, Discina, Speva Films, Corona, Silver Film, Pathé, Alcina, Stera Films, C.C.F.C., Filmsonor, C.I.C.C., Franco-London-Film, Les Films Marceau, Procinex, Les Films Georges Muller, Cité Films, R.K.O., Panthéon Production, Gaumont, Distribution Parisienne de Films, Les Films Roger Richebé, Comptoir Français Cinématographique, R.A.C., Mondial Films.
Les photographies de Siegfried dans **Les Niebelungen** (N° 4, p. 4) et de **L'Age d'or** (N° 7) proviennent des archives de la Cinémathèque Française.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros ★ France, Colonies : 1.375 francs ★ Étranger : 1.800 francs
Abonnements 12 numéros ★ France, Colonies : 2.750 francs ★ Étranger : 3.600 francs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma " 146 Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

Changements d'adresse : Joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Au sommaire des prochains numéros :

Des articles d'Alexandre Astruc, Audiberti, Pierre Bost, François Chalais, René Clément, Lotte Eisner, Pierre Kast, Roger Leenhardt, *Jacques Manuel*, *Marcello Pagliero*, Robert Pilati, Claude Roy, Jean-Louis Tallenay, Nicole Vedrès, Claude Vermorel.

Les articles n'engagent que leurs auteurs - Les manuscrits sont rendus.

Notre couverture : THE RIVER de Jean Renoir.

On me demande...

par

Jean Renoir

On me demande quelle a été mon évolution depuis *La Règle du jeu ?* Je ne pense pas que cette question présente la moindre importance.

D'abord, on ne fait pas un film tout seul. Il est le produit d'une équipe. Il y a évidemment une personne qui influence cette équipe, et qui pratiquement devient l'animateur, le meneur de jeu, le patron comme on disait autrefois dans les métiers artisanaux. Au début du cinéma américain c'était assez souvent l'acteur vedette. On a raison de dire : « un film de Douglas Fairbanks ou de Mary Pickford » car ils ont influencé le travail de leurs équipes plus que n'importe qui d'autre. Quelquefois les écrivains marquèrent l'œuvre commune plus que les autres. Mais le plus souvent ce furent les metteurs en scène. Encore maintenant en Europe un film est avant tout l'œuvre de son metteur en scène; en Amérique il est habituellement la création du producteur.

Etant metteur en scène, je suis convaincu que moi-même et mes pareils sommes les seuls chefs cuisiniers capables de confectionner un repas de choix. Mais je sais aussi que nous ne pouvons rien sans la collaboration de nos sauciers, rôtisseurs, sommeliers, etc... et aussi sans celle du propriétaire du restaurant. Il y a des restaurateurs de classe et il y en a de vulgaires. Les seconds sont constamment sur le dos de leur chef cuisinier, le harcelant de conseils... un peu plus de sel... trop d'estragon dans ce poulet... les producteurs — pardon les restaurateurs — de classe fichent la paix à leur chef cuisinier. Leur talent consiste à les choisir judicieusement — et à les entourer d'une équipe et de moyens techniques qui collent avec leur personnalité.

Si ça ne marche pas, il reste toujours au restaurateur la ressource de mettre tout son monde à la porte.

Sur cette terre, seul le résultat compte, et le résultat est le produit non seulement de mon travail, mais de celui des acteurs, techniciens, artistes et ouvriers divers. C'est pourquoi ma seule évolution ne saurait expliquer la différence entre *La Règle du jeu* et *Le Fleuve*. Il faudrait également raconter les évolutions des divers collaborateurs qui m'ont aidé à tourner ces deux films en passant par la petite histoire intérieure des autres films que j'ai tournés entre 1939 et 1949.

Ce qui simplifie la question c'est qu'on n'évolue pas tout seul. Même à distance, les gens de civilisations à peu près semblables bougent à peu près vers la même direction. Et le monde que nous connaissons, celui auquel nous lient nos intérêts, notre civilisation, nos affections, va le même chemin.

J'ai passé dix années hors de France. La première fois que je suis repassé par Paris je me suis assis avec mes vieux amis et nous avons repris la conversation non pas là où elle s'était arrêtée, mais là où elle en serait arrivée si nous avions continué à nous voir tous les jours.

Bien entendu je parle de mes très proches amis.

Cette constatation est d'ailleurs assez inquiétante. Je suis sûr qu'elle est juste en ce qui me concerne. Si elle l'est en ce qui concerne une majorité, elle met sérieusement en question l'idée de nation sur laquelle nous nous appuyons depuis Jeanne d'Arc.

Donc nous évoluons par groupes - et pas individuellement.

Il y a mille façons de créer. On peut faire pousser des pommes de terre, faire des enfants, ou découvrir une nouvelle planète.

Ce qui m'attire dans la fabrication des films, est ce qui attire aussi certains fabricants de romans — ou de musique — enfin des tas de gens qui essaient de créer quelque chose dans le domaine de l'Art. Car je crois de plus en plus que le cinéma est un art. En tant qu'Art il peut, entre autres choses, servir à rendre à notre public un compte aussi exact que possible de cette évolution collective.

Quand je dis que le cinéma est un art, j'admets qu'il est peut-être un art mineur, entaché d'industrialisme et de commercialisme. Mais n'en est-il pas ainsi de la tapisserie ou de la poterie ? Une faïence d'Urbino ou une tapisserie de Beauvais sont indéniablement des œuvres d'art. Elles sortent cependant d'un atelier et, comme un film, leur fabrication a nécessité la collaboration d'auteurs, de techniciens, de financiers et de commerçants. Et après tout, la présentation d'une pièce de théâtre ou d'une symphonie ou de fresques qui orneront un palais a été précédée de compromissions financières et techniques fort comparables à celles qui forment le prélude inévitable d'un film.

Dans cette vie, on peut choisir son groupe. Plus souvent le hasard vous y place. Qu'importe, l'essentiel est que nos voix ne soient pas des voix d'isolés.

Dans tous les films que j'ai tournés, je reconnais que mon influence a été assez grande pour que je puisse accepter qu'on m'attribue la plus grande part de responsabilité de l'œuvre finale. Mais il serait également vain de nier que l'influence de mes collaborateurs sur moi a été énorme. J'ai essayé de la digérer de telle sorte qu'elle puisse m'aider à renforcer ma propre connaissance de la vie. Car comment peut-on apprendre à connaître la vie sinon à travers d'autres êtres humains. Un grand problème est de ne pas rester un curieux, de ne pas regarder l'agitation des autres comme un touriste regarde une foule étrangère du haut du balcon de son hôtel. Il faut prendre part. Sinon on reste un amateur. Pour avoir des enfants il faut être deux. Et il faut aimer, ne serait-ce que physiquement.

Quand on tourne un film, les rapports entre collaborateurs — je devrais dire « complices » — deviennent étrangement intimes. Cette fusion apparamment vulgaire est peut-être la cause d'une certaine « vraie grandeur » de notre métier, qui par ailleurs a ses très petits côtés — comme tous les grands métiers.

Je dois dire honnêtement que j'ai toujours évité de me lancer dans les productions où j'aurais eu à me heurter à des personnalités hostiles. Je ne crois pas que de la discussion jaillisse la lumière. Je crois au contraire qu'on arrive à faire du bon travail si on creuse dans le même trou et dans la même direction.



Jean Renoir : *The River.* Mélanie danse (dans l'imagination d'Harriett) le pas de l'amour retrouvé.

Pour pouvoir choisir ses conditions de travail il faut évidemment renoncer à faire fortune.

Il y a des créateurs qui sentent en avance, d'autres en retard. Ceux qui sentent en même temps que la grande masse des hommes sont évidemment ceux qui ont aussi le plus de succès. A peine ouvrent-ils la bouche que leur public reconnait ses propres pensées. Les vraiment très grands pensent en avance. Dans une équipe idéale de film il y en a qui pensent en avance, d'autres en retard et d'autres qui sont juste à la page. Je crois que les grands films sont le produit d'équipes qui ont suivi celui qui pensait en avance. Cela ne veut pas dire que ce personnage, metteur en scène ou écrivain, opérateur ou acteur, ou quelquefois simple conseiller, ait toujours commercialement raison.

Même artistiquement il peut avoir tort. En courant plus vite que les autres il remplit une fonction. Il joue le rôle qui lui a été distribué dans ce vaste monde que les Hindous disent être « un » et dont selon eux nous ne sommes qu'une partie, au même titre qu'un arbre, un oiseau ou un caillou.

Pour se frayer un chemin à travers la jungle, il est bon de frapper devant soi avec un bâton pour écarter les dangers invisibles. Quelque fois le bâton rencontre une branche solide et se brise dans vos mains; quelquefois il résiste, mais votre bras reste tout engourdi. C'est un peu ce que j'ai fait pendant ces dernières années. Je ne voulais pas rester en place. Mais l'aiguille de la boussole que je consultais était folle et il m'était bien difficile de trouver la direction. J'en suis d'ailleurs très fier. Cela prouve que je n'ai pas perdu le contact avec notre monde instable. Peu peuvent prétendre aujourd'hui qu'ils savent où ils vont. Que ce soient les individus, les groupes, les nations, le hasard est leur guide. Ceux qui marchent vers un but précis le doivent plus à leur instinct qu'à leur intelligence. Quand j'ai fait *La Règle du jeu*, je savais où aller. Je connaissais le mal qui rongeait mes contemporains. Cela ne veut pas dire que j'ai su comment donner une idée claire de ce mal dans mon film. Mais mon instinct me guidait. La conscience du danger me fournissait les situations et les répliques et mes camarades étaient comme moi. Comme nous étions inquiets ! Je crois que le film est bon. Mais cela n'est pas tellement difficile de bien travailler quand le compas de l'inquiétude vous indique la vraie direction.

J'ai retrouvé une certitude semblable avec *Le Fleuve*. J'ai senti monter en moi ce désir de toucher du doigt mon prochain que je crois être vaguement celui du monde entier aujourd'hui. Des forces mauvaises détournent peut-être le cours des évènements. Mais je sens dans le cœur des hommes un désir, je ne dirai pas de fraternité, mais plus simplement d'investigation. Cette curiosité reste encore à la surface, comme dans mon film. Mais c'est mieux que rien. Les hommes sont bien fatigués par les guerres, les privations, la peur et le doute. Nous ne sommes pas encore arrivés à la période des grands élans. Mais nous entrons dans la période de la bienveillance. Mes camarades et moi sentions cela dans les Indes même pendant les mauvais jours ou Hindous et Mahométans s'entretuaient. La fumée des maisons incendiées n'étouffait pas notre confiance. Nous pensions seulement que ces hommes étaient en retard sur leur temps.

Tout cela est bien vague. Ce sont des sensations difficiles à formuler. Je risque beaucoup en écrivant que je crois avoir deviné ces velléités bienveillantes. Si je me trompe, on rira de moi. J'en prends le risque avec confiance.

JEAN RENOIR

RENOIR FRANÇAIS

par

André Bazin

C'est bourrelé de scrupules que j'entreprends de parler de Jean Renoir. J'en avais moins il y a quatre ans quand nous en étions encore au « Renoir français », au déraciné d'Hollywood dont il était bien entendu que l'œuvre américaine relevait du malentendu. L'auteur de *La Règle du jeu* et de *La Grande illusion* s'était d'ailleurs chargé de fournir à l'avance les arguments propres à nous confirmer dans la désolation où nous plongeait son exil. N'écrivait-il pas en 1938 « Je sais que je suis Français et que je dois travailler dans un sens absolument national ». Et, critiquant la tentation, à ses débuts, d'imiter les « grands maîtres américains » : « Je n'avais pas compris que l'homme, encore plus que de sa race, est tributaire du sol qui le nourrit, des conditions de vie qui façonnent son corps et son cerveau, des paysages qui, tout au long du jour, défilent devant ses yeux. Je ne savais pas encore qu'un Français, vivant en France, buvant du vin rouge et mangeant du fromage de Brie, devant la grisaille des perspectives parisiennes, ne peut faire œuvre de qualité qu'en s'appuyant sur les traditions des gens qui ont vécu comme lui ». N'eut-il pas pris soin de vouer lui-même son travail hollywoodien à la stérilité que son exil aurait cependant passé pour un scandale, un fait contre nature. A la différence de René Clair, tout dans l'homme comme dans l'œuvre semblait contradictoire au cinéma américain, à ses normes de travail comme à son style. Renoir c'était « le » cinéma français dans ce qu'avaient de meilleur ses méthodes artisanales, ses possibilités



Jean Renoir dans le rôle d'Octave de la *Règle du jeu* (1939).

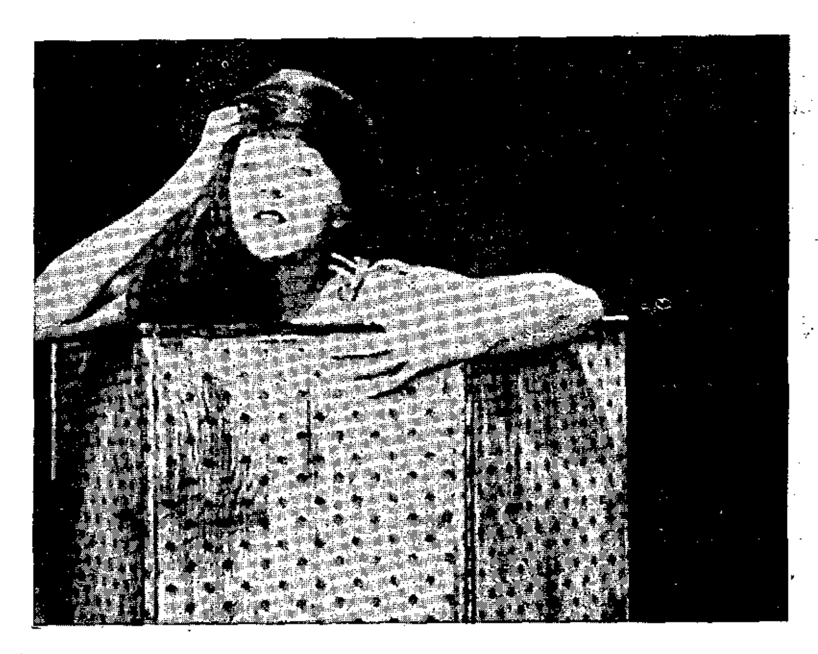
d'improvisation, son désordre même. Tous les témoignages de ses collaborateurs le confirmaient : il lui fallait travailler dans l'inspiration du moment, avec une totale liberté; ses plus savoureuses trouvailles surgissaient dans le feu de l'action grâce au climat moral qu'il savait faire régner dans son équipe. Sa présence à Hollywood ne pouvait procéder que d'une nécessité provisoire, rien n'en pouvait sortir de bon. Nouvel Antée, Renoir devait reprendre contact avec la terre française pour retrouver sa force et ses vertus. L'avons-nous attendu ce retour d'exil ! Nous sommes-nous ingéniés à trouver des alibis à son retard, persuadés que pour Renoir, pas plus que pour nous-mêmes, il ne pouvait faire de question. La guerre l'avait fait partir, la paix devait nous le ramener. Nous nous serions presque étonnés de ne pas le découvrir dans les services cinématographiques du corps de débarquement.

Enfin Renoir est en France et tous les copains de respirer ! Mais son premier film est une co-production internationale et il se tourne à Rome. Certes Rome n'est qu'à trois heures d'avion de Paris, c'est moins loin que Los Angeles, mais je crois qu'on aurait tort de n'y voir qu'une étape européenne vers la France, une transition sur le chemin du bercail auquel il ne peut manquer de rentrer.

Entendons-nous. Il se peut que Renoir se fixe en France et je pense qu'il le souhaite. Il est vrai que des obstacles purement matériels l'ont empêché de revenir plus tôt à Paris. Mais où l'illusion commence c'est quand on imagine l'épisode américain de Renoir comme une parenthèse fermée, dix ans qui ne comptent pas dans son œuvre. Quand on se figure que celui qui nous revient est le même et qu'il va enchaîner sur *La Règle du jeu*. Convaincus a priori d'une définition immuable de Renoir, persuadés que ce qu'il pouvait y avoir de bon dans ses films américains n'était que les épaves d'un naufrage, ce qu'il avait pu tant bien que mal arracher à l'inattention du monstre hollywoodien, nous nous condamnions à ne voir dans *Le Journal d'une femme de chambre* ou *L'Homme du sud* que la survivance épisodique du Renoir de 1938. L'idée d'une évolution positive, d'une transformation féconde sous la férule américaine ne nous effleurait même pas. Nous pourchassions la ressemblance pour souffrir de sa



Le thème de l'eau chez Renoir : *La Fille de l'eau* (1924).



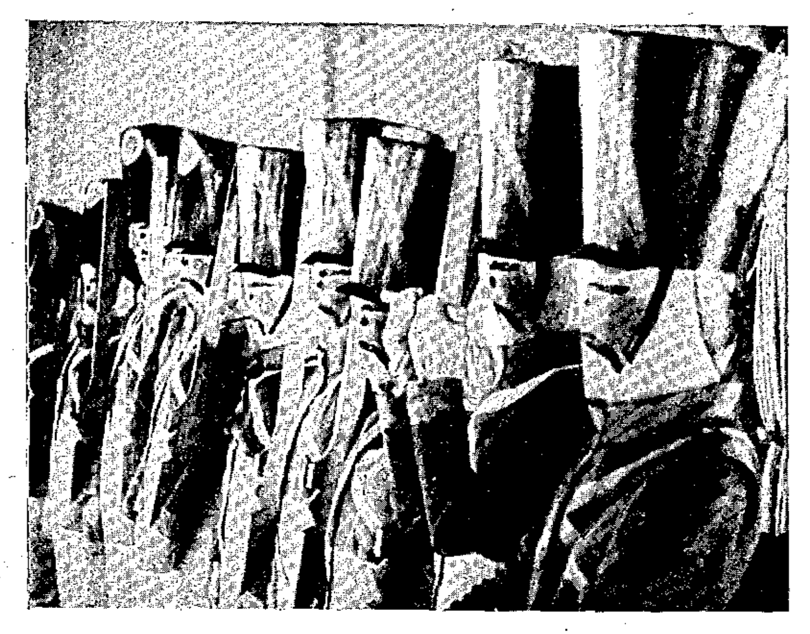
Catherine Hessling dans *Nana* (1926).

caricature quand il fallait discerner les différences qui se faisaient jour et dont *The River* est l'aboutissement provisoire.

Et certes il est aisé de discerner dans *Le Journal d'une femme de chambre* ou *Woman on the Beach* le conflit tâtonnant du génie français de Renoir avec les servitudes de la production hollywoodienne. La beauté presque amère de certaines scènes provient même des contradictions qui s'y expriment, des ruses, du jeu de cache-cache d'un talent personnel avec un style standardisé. La dernière séquence du *Journal d'une femme de chambre* a été improvisée en désespoir de cause sur le plateau faute d'avoir trouvé un dénouement satisfaisant au scénario : c'est la meilleure ! *Woman on the Beach* tente sans arrêt de tricher avec la règle du jeu hollywoodien : la version primitive a dû être édulcorée.

Mais il serait sans doute plus juste de discerner dans ces conflits, où nous prenions un plaisir nostalgique, les tiraillements d'une mue, les souffrances d'un dépouillement qui se fait peu à peu renoncement au sens spirituel et presque mystique du mot. Nous assistions peut-être à travers ces hésitations, parfois ces erreurs, à la purification d'un style. Ces contradictions étaient aussi les négations dialectiques par où devait passer la continuité d'un talent. Réexaminé sans préjugé, dans ces perspectives, « l'épisode américain » de Renoir cesserait alors d'apparaître comme les ruines de son passé, il éviterait peut-être les malentendus critiques que nous prépare son œuvre future.

Non que Renoir ait rompu avec lui-même et trahi son génie, au contraire, mais il a évolué et dans cette évolution Hollywood a sans doute joué un rôle décisif. Renoir au fond ne s'y est pas soumis. Il est resté là-bas en marge de la production officielle, comme Chaplin, comme Flaherty. Presque tous ses films, et son dernier par dessus tout, ont été faits pour des indépendants, il n'a pas cessé de croire dans la capitale de l'industrie cinématographique à la production hors série mais cette production était tout de même destinée à un autre public et principalement américain, cette servitude était suffisante pour bouleverser radicalement l'économie artistique de son œuvre. Il serait sans doute absurde d'attribuer au seul séjour en Amérique une évolution — spirituelle avant qu'esthétique —, sur laquelle ont joué d'autres facteurs biographiques, mais celui qui proclamait avec tant de conviction la primauté dans sa création des conjonctures artistiques nationales, qui s'affirmait si résolument solidaire du climat français, ne pouvait échapper à sa propre négation dans une nation étrangère qu'en retrouvant, en profondeur une plus large unité humaine. Il comprit que la seule façon d'être fidèle à sa sensibilité française ce n'était point de l'adapter et de tenter sa vaine transplantation, comme dans *Le Journal d'une femme de chambre*, mais d'aller plus loin dans la vérité tout à la fois esthétique et morale dont cette fidélité témoignait. C'est sans doute psychologiquement et pratiquement contre Hollywood, mais profondément, par rapport à l'étrangèreté du monde américain que s'est constitué un nouveau Renoir. Dans la mesure même où son œuvre française apparait comme spécifiquement nationale, marquée aux signes les plus secrets, les



La petite marchande d'allumettes (1927).



Jany Mareze et George Flamand dans *La Chienne* (1931).

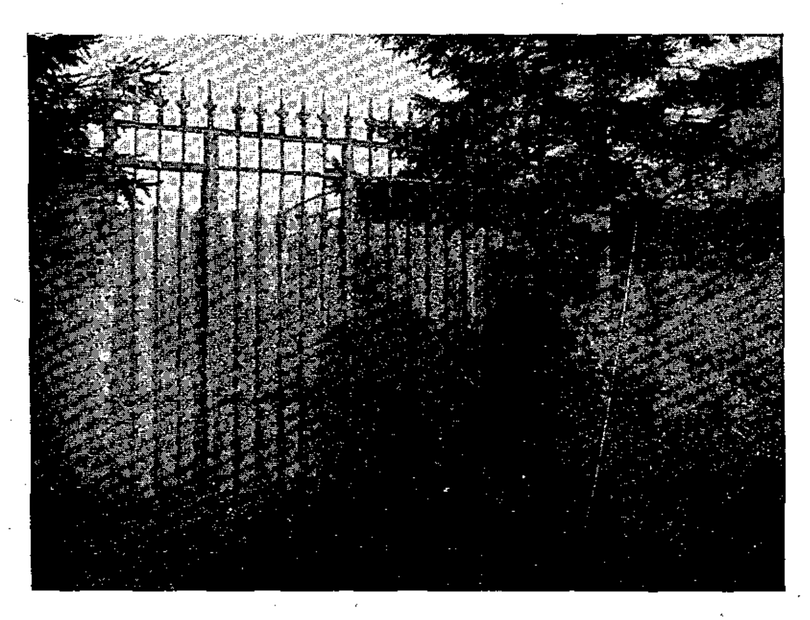
plus subtils d'une civilisation qui va du fromage de Brie aux cathédrales, de la peinture impressionniste au paquet de gauloises et du paysage de Sologne à la grisaille parisienne, dans la mesure surtout où elle s'affirmait par sa sensualité, sa sensibilité quasi tactile aux apparences de cet univers français, Renoir ne pouvait échapper à la contradiction destructrice que par un approfondissement spirituel, la quête à travers l'accident d'une essence universellement humaine. Non qu'il s'agît pour lui de recourir désormais à l'abstraction et au symbole encore moins à la convention, mais au contraire d'approcher des sources de l'être par une attention plus méditative à ses apparences.

Renoir n'a jamais été « absorbé » par Hollywood, mais il est vrai qu'il est devenu un metteur en scène *international* presqu'aussi à l'aise à Rome qu'aux Indes, en Angleterre ou en Amérique qu'à Paris. Ne devrait-il plus désormais produire qu'en France, son œuvre n'en serait, je crois, pas moins définitivement marquée. Ulysse qui nous revient d'un long voyage, n'attendons pas qu'il n'y ait rien appris, s'il n'y a rien oublié. *The River* ne dément pas *La Règle du jeu*, Renoir y voit au contraire la continuation de l'effort que représentait son dernier film français, mais ne nous cramponnons pas aveuglément à nos souvenirs pour reprocher à Jean Renoir de ne pas répéter son passé.

Le propos de cet article n'est pourtant pas de tenter l'analyse de ce style nouveau qui s'est fait jour à travers l'expérience américaine. Il me faut avouer que je le sens plus que je n'en discerne les clés. Les beautés

de l'œuvre française sont trop fascinantes encore ! *La Règle du jeu* commence à peine à trouver une audience commerciale ! Je l'ai revu dernièrement dans un cinéma de quartier. La salle était comble : un public relativement cultivé sans doute, mais point du tout familier des ciné-clubs. Ses réactions étaient enfin celles qu'eût souhaité Renoir il y a douze ans. En 1951, *La Règle du jeu* ferait peut-être une assez bonne exclusivité. Douze ans d'avance ce n'est pas mal pour un metteur en scène ! Il s'en faut que la leçon merveilleuse des *Bas fonds*, de *La Bête humaine*, du *Crime de Monsieur Lange*, de *La Grande illusion* et par dessus tout de *La Règle du jeu* ait été totalement assimilée par le cinéma d'après guerre. Ces films ont encore beaucoup à nous apprendre et sans doute leur jeunesse et leur actualité sont-elles cause que nous ayons tant de mal, et presque d'amertume, à nous faire à l'idée d'une évolution de Renoir. Il nous semble qu'il n'en est pas temps puisque le meilleur de son œuvre n'a pas fini d'être compris.

Mais c'est pourquoi aussi il est permis d'y revenir. Qu'il soit donc entendu que l'essentiel des réflexions qui vont suivre se rapportent à la production française de Renoir. Les scrupules que j'exprimais tout à l'heure venaient de la conscience qu'elles ne peuvent plus prétendre définir « une stylistique de Renoir », qu'elles ne contribuent sans doute pas à la meilleure compréhension des films américains. C'est pourquoi à défaut du point de vue exhaustif qui mettrait en évidence l'unité de l'œuvre jusqu'à *The River* (combien ce serait plus facile avec René Clair) j'ai tenu au moins à situer préalablement mon admiration pour *La Règle du jeu* laissant à



La Nuit du Carrefour (1932).



Boudu sauvé des eaux (1932) (à remarquer la profondeur de champ).

mon contradicteur intime, Maurice Schérer, l'apologie du Renoir américain. Il suffira à cette étude d'être partielle, puisse ce long préambule lui éviter la partialité.

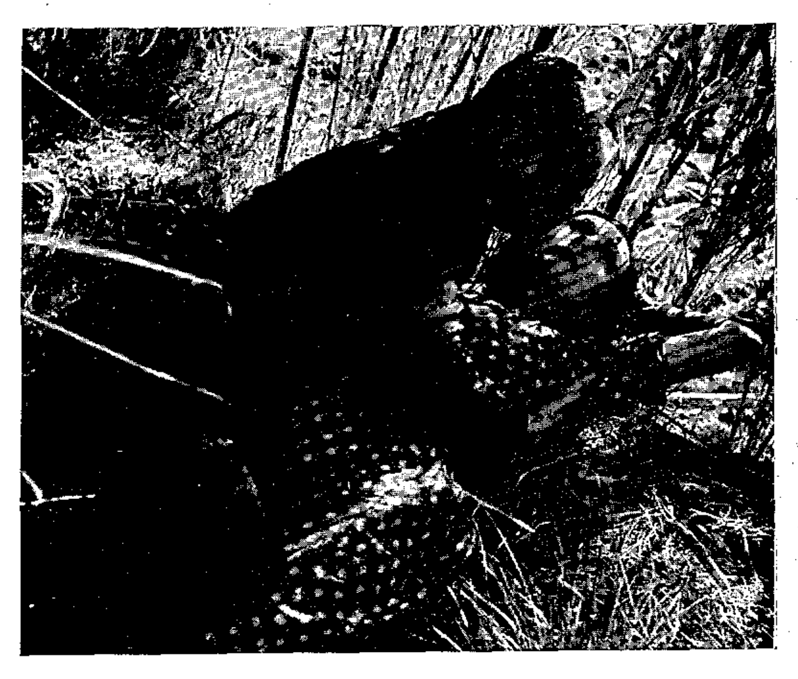
LES ACTEURS

Le paradoxe immédiatement le plus sensible du style de Renoir, celui sur lequel bute presque toujours le public, c'est l'apparente désinvolture dont il témoigne à l'égard de ce que le spectateur tient pour l'essentiel : le scénario et l'interprétation. Les invraisemblances de détails pullulent dans l'œuvre de ce « réaliste », de même que les « erreurs » de distribution.

On m'opposera que Sylvia Bataille et Jeanne Marken de *Une Partie de campagne*, Pierre Fresnay et Stroheim dans *La Grande illusion*, Gabin et Simone Simon dans *La Bête humaine* sont au contraire les modèles de personnages ayant trouvé leur acteur. Il est vrai, mais ce n'est assurément point le cas de Brunius et de Renoir lui-même dans *Une Partie de campagne*. Aucun des acteurs principaux de *La Règle du jeu* est-il dans son emploi (en dehors de Gaston Modot et de Paulette Dubost). Quant aux interprètes des *Bas Fonds* à qui fera-t-on croire qu'ils sortent du livre de Gorki ? Gabin, héros de roman russe, c'est une gageure ! Pouvait-on inventer plus sensationnel contre-sens de distribution que le choix de Valentine Tessier dans *Madame Bovary*. L'évolution biographique de l'héroïne imposait à priori une actrice jeune mais assez expérimentée pour peu à peu se vieillir. Valentine Tessier était le personnage de la fin du roman, son âge et sa silhouette interdisaient qu'elle pût nous faire croire à la virginité, puis, en tous cas, à l'extrême jeunesse d'Emma. Chez Renoir le personnage ne vieillit

physiquement pas de tout le film. Mais nous n'en finirions pas d'énumérer les provocations où Renoir semble se complaire dans les trois quarts de sa distribution. Plutôt que de renoncer à un acteur qui lui plait contre l'évidence, nous le sentons capable de modifier le scénario pour donner un alibi à son choix.

Plus encore que les « erreurs » de distribution, c'est la direction des acteurs qui donne cette impression de désinvolture quasi provocante. La distribution est *à côté* des rôles, mais le jeu lui-même est fréquemment *à côté* du dialogue ou de la situation. Plus précisément, étant donnée la scène à faire, Renoir semble souvent la traiter comme le canevas d'un morceau d'interprétation qui l'intéresse pour lui-même. La fête de *La Règle du jeu* est-elle autre chose ? Dans *Tire au flanc*, pochade très révélatrice, l'indifférence au scenario est constante, chaque scène ne prend à Mouezy-Eon que le point de départ, elle se dissout rapidement en une sorte de commedia dell'arte qui fait penser à la façon dont Chaplin passe insensiblement de la répétition d'un geste à sa chorégraphie pure. Veut-on un autre exemple de la façon de diriger la scène le dos tourné au scénario. Quand Boudu tente la première fois de se suicider, à la hauteur du Pont des Arts, Renoir a utilisé la figuration bénévole massée sur les rives de la Seine, attirée par ce petit évènement; mais les badauds ne regardaient pas un homme se noyer: ils regardaient faire du cinéma; leur peu d'inquiétude est évident, quelques uns d'entre eux se retournent avec curiosité vers l'assistant opérateur qui prend le contre champ dans leur dos, comme dans les très vieilles bandes d'actualités où les gens s'étonnent encore de la caméra. Que cette attitude soit précisément la plus appropriée aux intentions de la scène, on pourrait dire pourquoi, il reste qu'à vouloir se moquer du monde on ne procéderait pas autrement. Faut-il rappeler que *Les Bas Fonds* ont été tournés au bord de la Marne, que les fausses barbes et les perruques des moujicks parisiens se décollent manifestement (si ce n'est vrai matériellement, ce l'est donc au figuré). Bref, Renoir dirige ses acteurs comme s'il les aimait plus que les scènes qu'ils jouent et plus la scène que le scénario. D'où le décalage entre l'interprétation et le propos dramatique dont elle détourne en fait notre attention. Il semble qu'elle ne se préoccupe que partiellement de coïncider avec lui comme une couleur qui déborderait sur le dessin. D'où aussi la complicité requise pour jouir vraiment de la moitié des scènes dirigées par Renoir. Alors que le réalisateur se propose habituellement de convaincre immédiatement le spectateur de la réalité matérielle autant que de la vérité psychologique de l'action, qu'il subordonne absolument mise en scène et interprétation à cet impératif catégorique de la vraisemblance, Renoir, lui, semble oublier de temps à autre la présence du public. Ses acteurs ne jouent pas face à la salle mais vers eux-mêmes et comme pour leur plaisir. On les sent devenus leur propre auditoire. Ce côté *private joke* est manifeste dans *La Règle du jeu* mais aussi dans *Une Partie de campagne* (la danse du faune de Brunius) et bien souvent dans *Le Crime de Monsieur Lange* où Marcel Duhamel et Paul Grimault font l'effet, à qui s'en aperçoit, de compères



Toni (1934).

mêlés volontairement à la vraie distribution. Du reste il n'est que de se reporter aux génériques de Renoir pour y retrouver soigneusement brouillées les cartes syndicales de la spécialisation. Pierre Lestringuez scénariste de *Nana* et de *Marquitta*, est acteur dans ces deux films. André Cerf assistant est aussi interprète dans *Le Petit Chaperon Rouge*, avec Pierre Prévert. Renoir lui-même, comme on sait, ne manque pas l'occasion de se mêler aux masques. La fête au château de *La Règle du jeu* est le symbole de toute l'œuvre française de Renoir, une partie de quatre-coins à l'usage de ceux qui font le film et d'abord pour leur plaisir.

C'est du reste probablement l'une des causes, sinon la principale des échecs commerciaux de Renoir. Il faut pour participer au film être « dans le coup »; saisir les clins d'yeux que se font les acteurs, les signes de connivence qui s'échangent par dessus la camera. Le spectateur passif qui n'aperçoit pas l'invitation à entrer dans la farandole fait tapisserie dans son fauteuil. D'où vient que les grands succès publics de Renoir sont précisément les films où cette complicité interne est la moins sensible, qui s'adressent le plus directement au public : *La Bête humaine*, *La Grande illusion* ? La présence de grandes vedettes dans ces deux œuvres était une garantie supplémentaire contre les décalages de distribution et rendait surtout inconcevable le côté *private joke* qu'autorise ailleurs des acteurs moins connus. L'exemple type du film exigeant au contraire la connivence du spectateur est évidemment *La Règle du jeu*, dont le titre à multiples entrées dit parfaitement ce qu'il est.

Ces remarques pourraient passer pour une restriction. Le cinéma n'est tout de même pas fait pour ceux qui le font. A ce compte l'œuvre de Renoir serait au cinéma ce que la comédie de salon est au théâtre : une forme mineure à l'*audience par définition limitée. Ce serait nier tout* à la fois le « réalisme » de Renoir et les évidences les plus éclatantes de son œuvre : la puissance, l'ampleur, la variété, la générosité créatrice, sa vie profonde et son influence internationale. Caractères peu compatibles avec le seul plaisir d'amuser les copains.

Mais c'est que la frange de jeu, l'espèce de décadrage où s'attarde volontairement Renoir, entre la scène à faire et celle qu'il fait, n'est qu'un moment dialectique de son réalisme. La fête au château est un jeu, mais c'est un jeu dont la règle absurde est pourtant de mourir d'amour. Roland Toutain frappé de plein fouet par une charge de chevrotines boule comme le petit lapin que nous avons vu agoniser tout à l'heure devant les affûts où des gens du monde jouaient à tuer sans danger. Si Renoir s'amuse et nous amuse à conduire ses acteurs au bord de la parodie, s'il s'attarde à des charmes apparemment accessoires c'est pour mieux tout à coup nous saisir par une vérité que nous n'attendions plus. L'une des plus belles images de l'œuvre de Renoir et de tout le cinéma est cet instant dans *Une Partie de campagne* où Sylvia Bataille va céder aux baisers de Georges Darnoux. Commencée sur un ton ironique, comique, presque chargé, l'idylle, pour se poursuivre, devrait tourner au grivois, nous nous apprêtons à en rire et brusquement le rire se brise, le monde chavire avec le regard de Sylvia Bataille, l'amour jaillit comme un cri; le sourire ne s'est pas effaçé de nos lèvres que les larmes nous sont aux yeux. Je ne vois pas de metteur en scène au monde si ce n'est Chaplin et peut-être de Sica qui sache tirer d'un visage, d'un regard une vérité brusquement plus déchirante. Souvenez-vous de celui de Nadia Sibirskaia dans *Le Crime de Monsieur Lange*, sur le banc où René Lefèvre lui fait une cour maladroite, ou du rictus de jouissance dérisoire et bouleversante qui éclaire le visage de Dalio présentant son limonaire aux invités. Le sens et le goût de la comédie, Renoir le puise dans la conscience profonde de la tragédie humaine. La tentation de parodie, cette complicité qu'il met entre ses acteurs et lui, n'est qu'une pudeur préalable, nécessaire à la dialectique du jeu et de la règle, du plaisir et de l'amour, de l'amour et de la mort. Je disais tout à l'heure que l'interprétation était souvent « à côté » de la scène comme une couleur qui ne coïnciderait pas avec le dessin. Mais ce décalage prépare l'éclatante révélation de la coïncidence. On se dit que l'acteur n'est décidément pas le personnage, jusqu'au moment où il le devient. Alors Renoir tire de cette discordance préalable une harmonie humaine incomparable. La nécessité qui identifie l'interprète et le personnage vient d'au delà des apparences superficielles. La vérité qui illumine le visage a l'évidence d'une révélation.

Le cinéma dans son ensemble en est encore à cette conception primaire des amateurs de chromos qui confondent la beauté du modèle avec celle du




A gauche : *Le Crime de Monsieur Lange* (1935). De gauche à droite : Florelle, Nadia Sibirskaïa, Marcel Duhamel et Jules Berry. A droite : *Une Partie de campagne* (1936) : Jeanne Marken et Sylvia Bataille

tableau quand le peintre a pour mission de révéler la beauté singulière de n'importe quelle femme. Renoir ne prend pas ses acteurs comme on fait au théâtre pour leur conformité à un emploi mais comme le peintre pour ce qu'il sait qu'il nous forcera à y voir. C'est pourquoi les plus beaux moments d'interprétation sont chez lui d'une beauté presque indécente, la trace qu'il laisse dans la mémoire n'est guère que celle de leur éclat, d'un éblouissement qui force à baisser les yeux. L'acteur y est poussé au delà de lui-même, surpris dans une sorte de nudité d'être qui n'a plus rien à voir avec l'expression dramatique qui est sans doute la lumière la plus décisive que de tous les arts le cinéma, avec la peinture, puisse jeter sur le corps de l'homme.

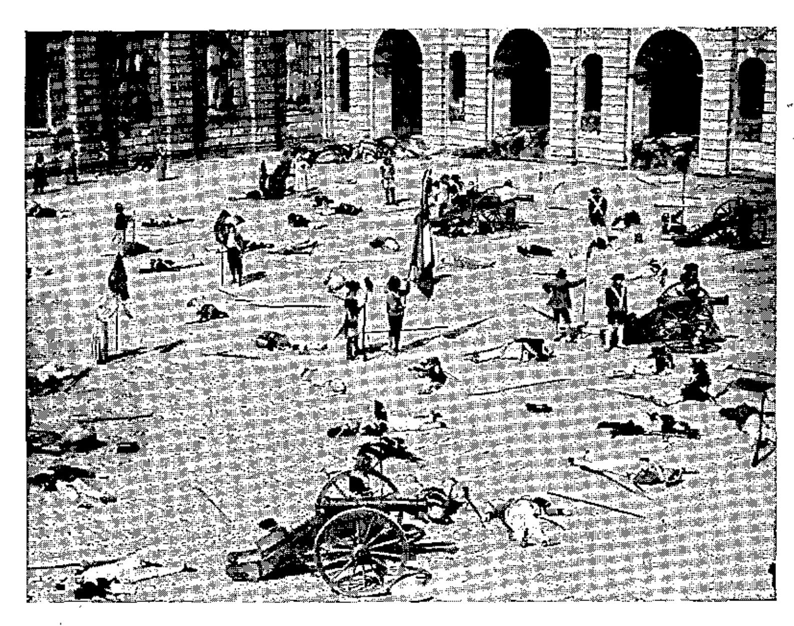
Parenthèse : on voit par ce que je viens de dire ce que Renoir doit à Stroheim dont l'influence a été sur lui décisive. Mais si Stroheim aboutit de son côté à une sorte d'obscénité de l'interprétation, c'est naturellement par des voies bien différentes. Renoir fait mine de jouer avec l'acteur pour le saisir au débusqué, quand Stroheim procède par une insistance impitoyable, une patience d'obsédé qui attend l'instant où l'autre va céder. L'influence directe de Stroheim est pourtant encore curieusement sensible dans les derniers films muets de Renoir et jusqu'à *La Chienne* naturellement; la rencontre est plus innattendue dans *Tire au flanc* qui comporte un prodigieux morceau Stroheim : la scène de la rose cueillie par le lieutenant pour la fiancée du prisonnier, tandis que celui-ci s'efforce d'apercevoir entre les barreaux de la lucarne, la scène dont il est doublement la victime.

LE SCENARIO

Ce n'est naturellement qu'un artifice critique qui permet de distinguer la direction de l'acteur du *traitement des scénarios*. La *frange de commedia dell'arte* qui déborde sur l'interprétation, le décalage entre le jeu et le rôle sont un aspect de la liberté prise avec l'histoire. Sans doute retrouve-t-on ici une cause du malentendu entre Renoir et le public. Le spectateur veut croire à l'acteur comme à l'histoire qu'il incarne. Les invraisemblances psychologiques ou matérielles importent moins pour lui que le respect d'une certaine logique dramatique, d'une *vraisemblance formelle* des conventions de la fable. Or c'est précisément ce dont Renoir est peu capable. Ce qui d'abord compte pour lui ce n'est pas la vraisemblance, mais la vérité du détail, pour l'atteindre il lui arrive de prendre le chemin dramatique le plus court. Ainsi au début de *La Bête humaine*, le prétexte du petit chien du gros industriel est passablement invraisemblable et d'ailleurs traité en intermède comique. Il fallait à Renoir *une justification à la démarche* de Fernand Ledoux près du parrain de sa femme. Il s'est saisi de la première venue. Encore pouvait-il s'efforcer de nous y faire croire, mais ce petit sketch, sur le quai de la gare l'amusait, il lui importait peu que son héros s'y comportât d'une manière courageuse et sympathique démentie par la séquence suivante. D'ailleurs on sait comment travaille Renoir et la part, considérable chez lui, de l'improvisation devant la camera. *On sait* aussi combien au préalable il remanie, triture le scénario avant de le modifier



Les Bas Fonds (1936). De gauche à droite : Vladimir Sokoloff, Jean Gabin, Suzy Prim, Junie Astor



La Marseillaise (1937)

une dernière fois sur le plateau. Ce ne sont point là des méthodes propices au développement logique et à la vraisemblance dramatique.

Mais combien fécondes chez un Renoir quand s'épanouit à travers elles une pure inspiration cinématographique. C'est qu'en réalité Renoir ne met pas en scène une histoire, mais des *thèmes* dont le scénario n'est en fin de compte que le support physique, comme les praticables d'un décor. Thème visuel et plastique : celui de l'eau qu'on retrouve à travers toute son œuvre depuis *La Fille de l'eau* jusqu'à *The River* en passant par la Marne de *Boudu* et de *Une Partie de campagne*, les marais de Sologne dans *La Règle du jeu*, ceux de Louisiane dans *Swamp Water* ou encore l'inondation de *L'Homme du Sud*, ou thème dramatique et moral comme celui de la chasse dans *La Règle du jeu* (de Clair et de Renoir c'est ce dernier le véritable moraliste car les personnages de Clair se poursuivent mais ne se pourchassent pas). Ainsi *La Bête humaine* est-elle essentiellement construite sur la métaphore entre l'homme et la machine. Non point métaphore abstraite mais sensuelle, physique comme ce geste amical et charnel, la caresse attentive de Gabin palpant « la Lison ». On n'entend rien au film, il apparait mal composé et souvent même mal joué si l'on n'y distingue qu'un drame passionnel et un documentaire sur les chemins de fer, un décor vériste pour une histoire réaliste. A ce compte, Charles Spaak et Duvivier font beaucoup mieux. De même pour saisir la subtile ordonnance de *La Règle du jeu* ne saurait-on aller du général au particulier, de l'action à l'intrigue et de l'intrigue à la scène. Pour l'intelligence du film, les boîtes à musique, la peau d'ours où se débat Octave, l'agonie du petit lapin, le jeu de cache-cache dans les couloirs du château sont les réalités premières

autour desquelles s'enroulent les spirales dramatiques de la scène. D'où l'unité et l'indépendance relative de celle-ci par rapport au scenario. Mais aussi sa qualité unique, son orient, car le cinéma s'y est déposé en couches concentriques comme la nacre autour de la minuscule impureté au noyau de la perle.

C'est aussi de ce point de vue ce qui fait de *La Règle du jeu* le véritable chef-d'œuvre de Renoir. Il est parvenu à s'y passer totalement de structures dramatiques, le film n'est qu'un entrelacs de rappels, d'allusions, de correspondances, un carrousel de thèmes où la réalité et l'idée morale se répondent sans défaillance de signification et de rythme, de tonalité et de mélodie; mais film pourtant merveilleusement construit dont nulle image n'est inutile ni placée à contre-temps. C'est une œuvre qu'il faut revoir comme on reécoute une symphonie, comme on médite devant un tableau car on en perçoit mieux chaque fois les harmonies intérieures. Qu'elle ait été si longtemps incomprise ne s'explique pas seulement par l'originalité du sujet et l'inertie psychologique du public mais, positivement, par une composition qui ne se révèle que peu à peu au spectateur fût-il attentif. De même est-on étonné rétrospectivement des « obscurités » de *Citizen Kane* et de l'impossibilité où furent neuf critiques sur dix à la sortie du film de raconter correctement l'histoire (cf. le montage de textes auquel procéda Denis Marion dans *Combat*). Si une œuvre nous parait aujourd'hui simple, parfaitement construite, ambigüe mais certainement pas obscure c'est bien *Citizen Kane*. Dans une perspective dramatique et même romanesque, la mort de Toutain courant vers la serre dans *La Règle du jeu*, est une coïncidence insoutenable. Le quiproquo est trop facile, à ce compte on pourrait faire arriver n'importe quoi à n'importe qui, mais Renoir l'a rendue indiscutable et merveilleusement opportune par la métaphore de la chasse et l'allusion implicite au quiproquo du rendez-vous dans *Le Mariage de Figaro*. C'est le « boulé » entr'aperçu d'un lapin et le souvenir de Beaumarchais qui cautionnent en réalité la mort du héros et font de son arbitraire une nécessité.

LA MISE EN SCENE

En d'autres termes Renoir ne construit pas ses films sur des situations et des développements dramatiques mais sur des êtres, des choses et des faits; cette constatation qui explique sa manière de diriger les acteurs et de traiter le scénario nous donne aussi la clef de sa mise en scène. De même que l'acteur ne « joue » pas une scène qui ne serait elle-même qu'un épisode du scénario, réciproquement la caméra n'est pas là pour dégager d'abord les rapports dramatiques, épurer l'évènement pour en faire saillir les lignes de force mais, au contraire, pour s'intéresser à son irremplaçable singularité. Jean Renoir est le fils d'Auguste. L'héritage de son père, il ne le faut point chercher dans cette plasticité formelle de l'image qui est justement la mauvaise influence de la peinture sur le cinéma. La picturalité éclatante de



La Grande illusion (1937), Jean Gabin et Marcel Dalio.

l'œuvre de Jean Renoir n'est en rien dans la composition de sa photographie — cadrages ou valeurs — mais dans la qualité de son regard et le parti pris des apparences. Si, de surcroît *Une Partie de campagne* se plait à évoquer les sujets et la lumière de l'impressionnisme, c'est par une coquetterie exceptionnelle et qui confirme la règle. Jean Renoir s'y joue de Renoir (Auguste) comme il le fait de Beaumarchais et de Musset dans *La Règle du jeu*, c'est un hommage amusé et discret dont le véritable gage n'est pas dans cette imitation consciente mais dans le commun amour, la commune sensibilité dont témoignent les films de Jean et la peinture d'Auguste. Renoir fait le cinéma idéal qu'aurait fait son père si l'on pouvait imaginer que celui-ci eût quitté ses pinceaux pour la caméra. Cette picturalité essentielle s'exprime d'abord par l'attention à la valeur singulière des choses et de leur conjoncture. Renoir ne sacrifie pas l'arbre à la forêt. Là gît son véritable réalisme, plus que dans son penchant pour les sujets naturalistes, et c'est un réalisme cinématographique.

Il en faut toujours revenir pour définir un style d'écran à la dialectique de la réalité et de l'abstration, du concret et du concept. C'est en dernière analyse dans la manière particulière qu'a le cinéaste de faire signifier la réalité que réside le principe de son style et, j'oserai dire, sa hiérarchie. Entendez que cet art prétenduement le plus concret de tous est en fait le plus aisément abstrait. Les mauvais films à y regarder de près ne sont composés que de symboles, de signes, de conventions, de hiéroglyphes dramatiques, moraux et affectifs. Et c'est ce qu'il y a de juste dans un certain sens commun critique qui fait du « réalisme » un critère de qualité. Ce qu'on nomme couramment réalisme n'a pas tant de sens absolu et clair

qu'il ne désigne plutôt un mouvement, une tendance vers le rendu fidèle de la réalité. En quoi aussi l'apologie du « réalisme » ne signifie au fond strictement rien (sinon de négatif et par opposition) car il est mille façons d'aller vers le réel et ce mouvement n'a de prix qu'en raison de ce qu'il crée, c'est-à-dire du supplément de *sens* et par conséquent d'abstraction qui en découle. Le bon cinéma est nécessairement d'une manière ou d'une autre plus réaliste que le mauvais. Mais la condition n'est point suffisante car il n'y a d'intérêt à mieux rendre le réel que pour lui faire signifier davantage. C'est dans ce paradoxe que réside le progrès en cinéma. C'est par là aussi que Renoir est sans conteste le plus grand réalisateur français.

Ce moraliste né est le plus « réaliste » des cinéastes. Celui qui sacrifie le moins de réalité au sens de son discours.

Les dernières images de *Boudu* pourraient servir d'exergue à toute l'œuvre française de Renoir. Boudu, nouveau marié, se jette à l'eau. La logique dramatique et psychologique voudrait qu'un acte aussi grave eût un sens précis : désespoir ou suicide ? Non sans doute mais au moins évasion. Boudu fuit les chaînes bourgeoises du mariage. Ce sens déjà plus ambigü en serait pourtant un encore. La chute de Boudu resterait un *acte*. Mais très vite Renoir, comme son personnage oublie l'acte pour le *fait* et le véritable objet de l'image cesse peu à peu d'être les intentions de Boudu pour devenir le spectacle de son plaisir, c'est-à-dire du plaisir que prend Renoir à celui de son héros. L'eau n'est plus « de l'eau », mais précisément l'eau de la Marne au mois d'août, jaune et glauque. Michel Simon y fait la planche, se retourne et souffle comme un phoque, il jouit de cette eau dont nous percevons peu à peu la qualité, la profondeur, et la tiédeur même. Quand Boudu aborde sur la berge, un extraordinaire panoramique lent de 360° regarde pour nous le paysage. Mais cet effet, a priori banalement *descriptif et qui pourrait signifier :* l'espace et la liberté retrouvés, est d'une poésie sans égale car ce qui nous touche et nous atteint en réalité ce n'est point que ce paysage soit devenu le domaine de Boudu mais la beauté intrinsèque de ces rives de Marne, sa richesse de détails jamais éludés. A la fin de son mouvement la caméra cadre de près l'herbe de la rive et l'on y voit distinctement la poussière blanche que le vent et la chaleur ont transporté du chemin. On la pourrait enlever du doigt, le pied de Boudu va la secouer. Je n'ai pas dû revoir *Boudu* depuis quatre ans, mais si j'étais privé jusqu'à la fin de mes jours de ce plaisir je n'oublierais pas cette herbe et sa poussière, et le rapport qu'elle entretient avec la liberté d'un clochard. Voilà une évocation longue et bien lyrique à propos d'une scène où il ne se passe rien. J'en pourrais assurément choisir bien d'autres qui feraient toutes ressortir la préférence de Renoir pour l'aspect des choses ou, plutôt, la préséance qu'il lui accorde dans sa dramaturgie. On découvre aisément dans son œuvre une prédilection particulière pour l'eau. Je viens d'en donner un exemple. L'eau appelle *un thème de mise en scène devenu classique* à l'écran : la scène de barque, laquelle pose des problèmes techniques compliqués pour les changements d'angle, le recul de l'appareil, ses mouvements et la prise de son. Aussi se contente-t-on généralement de prendre



La Bête humaine (1938), Jean Gabin et Julien Carette.

les plans généraux en extérieurs, et de les compléter au montage par des plans rapprochés tournés devant une « transparence ». Cette technique est impensable chez Renoir, car elle implique une dissociation des personnages et de leur cadre, elle admet que leur jeu et leur dialogue est un fait plus important que le reflet réel de l'eau sur leur visage, le vent dans leurs cheveux, le mouvement d'une branche au loin. Aussi les scènes de barque de Renoir sont-elles entièrement tournées en extérieurs, dût-il y sacrifier le découpage. Leur qualité en découle directement. Mille exemples pourraient illustrer cette merveilleuse sensibilité à la réalité physique, tactile, de l'objet et de son milieu; les films de Renoir sont faits avec la peau des choses.

D'où vient que sa mise en scène soit si souvent une caresse. En tous cas toujours un regard. Son découpage ne procède pas de l'habituelle anatomie qui dissocie l'espace et la durée de la scène d'après une hiérarchie dramatique *a priori*, il est celui d'un œil avisé et mobile (même s'il lui arrive d'être volontairement distrait ou paresseux). Durant toute la dernière partie de *La Règle du jeu*, la caméra se comporte comme l'invité invisible, se promenant dans le salon et les couloirs, regardant avec curiosité mais sans autre privilège que son invisibilité. Sa mobilité même ne dépasse pas sensiblement celle d'un homme (si l'on convient qu'on court beaucoup dans ce château). Il lui arrive même d'être comme coïncée dans une encoignure et de devoir tout contempler d'un point fixe comme quelqu'un qui ne pourrait se découvrir sans gêner les protagonistes. D'où la qualité extraordinaire de cette longue séquence et qui n'est point seulement celle du scénario et de l'interprétation mais encore cette manière à la fois amusée et inquiète d'en être le témoin.



Le thème de l'eau chez Renoir : *The Southerner* (1945) et *Swamp Water* (1941).

Nul mieux que Renoir n'a saisi la vraie nature de l'écran, ne l'a débarrassé des analogies équivoques avec la peinture et le théâtre. Plastiquement l'écran est le plus souvent assimilé au cadre du tableau, dramatiquement à celui de la scène. En fonction de ces deux références on ordonne la matière de l'image par rapport aux côtés du rectangle comme font le peintre et le metteur en scène de théâtre; Renoir au contraire a parfaitement compris que l'écran n'était que la surface homothétique de l'œilleton de la caméra, c'est-à-dire le contraire d'un cadre : un cache, dont la fonction n'est pas moins de dérober la réalité au regard que de la révéler; ce qu'il montre tire son prix de ce qu'il cache, le témoin invisible du film a des œillères, son ubiquité idéale est tempérée par le cadrage comme il arrive à la tyrannie de l'être par l'assassinat. Autre image dont j'aimerais faire un exergue, ce plan de *La Règle du jeu* après la chasse au bord de l'étang quand Nora Grégor s'amuse à regarder au travers d'une minuscule lunette d'approche et découvre par hasard dans son « champ » son mari embrassant sa maîtresse. De même qu'il y a toujours une part de hasard dans la découverte de la scène par l'objectif, c'est elle qui donne *à contrario* son prix à la vigilance et à la perspicacité de l'œil. Le point de vue de la caméra n'est pas celui, abstrait, de l'omniscient romancier à la troisième personne, il n'est pas pour autant celui de la stupide caméra subjective à tête de plomb, mais une manière de voir, libre de toute contingence et qui conserve pourtant les servitudes et la qualité concrète du regard, sa continuité dans le temps, son point de fuite unique dans l'espace : l'œil de Dieu au sens propre si Dieu savait se contenter d'un œil. Ainsi quand *Monsieur Lange* se décide à tuer, la caméra reste dans la cour où se trouve Jules Berry, elle regarde à travers les fenêtres de l'escalier René Lefèvre descendre de plus en plus vite les étages; le voici qui débouche dans la cour. La caméra se trouve alors entre les deux protagonistes et tournant le dos à Berry, mais au lieu de panoramiquer vers la *droite* pour suivre Lange, elle tourne délibérément de 180° vers la *gauche*, balayant le décor vide pour recadrer sur Berry, prenant ainsi de vitesse René Lefèvre qui rentre dans le champ quand nous l'attendons déjà aux côtés de sa




Le thème de l'eau chez Renoir : *Une Partie de campagne* et *La Règle du jeu*.

prochaine victime (1). L'intelligence d'un tel mouvement d'appareil est plus admirable encore que son audace, son efficacité procède d'une part de la continuité du point de vue, du début à la fin de la scène, point de vue physiquement et précisément situé dans le décor et d'autre part de la personnalisation de la caméra qui prend sur elle de tourner le dos à l'action pour passer par un raccourci. On ne trouverait que dans Murnau des exemples de mouvement d'appareil ainsi libéré du personnage et de la géométrie dramatique.

Techniquement cette conception de l'écran suppose ce que j'appellerai la profondeur de champ latérale et la disparition quasi totale du montage. Puisque non seulement ce qu'on nous montre vaut ce qu'on nous cache, mais encore lui doit son prix comme un privilège hasardeux et toujours menacé, la mise en scène ne saurait se limiter à ce que nous voyons dans l'écran, il faut que le reste de la scène soit effectivement occulté et ne cesse donc pas d'exister. L'action n'est pas encadrée par l'écran : elle le traverse, le personnage qui rentre dans le champ ne sort pas de coulisses imaginaires. Réciproquement, il faut que la caméra puisse brusquement se retourner sans que ce coup d'œil circulaire puisse surprendre de temps mort, de lacunes de réalité. En fait, cela signifie qu'une scène doit être jouée indépendamment de la caméra et dans toute son aire dramatique réelle, c'est à l'opérateur de promener sur elle sa lunette d'approche. Le recadrage se substitue donc autant que possible au « changement de plan » qui introduit non seulement une discontinuité spatiale qui n'est point dans

---

(1) Dois-je préciser pour mieux me faire comprendre ce que serait le découpage classique de cette scène : 2 hypothèses : 1° découpage continu, panoramique ou travelling suivant Lefèvre à travers la cour, du perron à la fontaine près de laquelle se tient Berry.

2° découpage discontinu (meilleur du reste) René Lefèvre sort dans la cour et se dirige vers la caméra. Contre champ sur Jules Berry, René Lefèvre rentre dans le champ.

Dans les deux cas le découpage resterait purement descriptif directement déterminé par le processus de l'action et la position des acteurs.

la nature de l'œil mais surtout consacre la réalité du « plan », c'est-à-dire d'une unité de lieu et d'action, d'un atome de mise en scène dont la combinaison avec d'autres atomes constitue la scène puis la séquence. Et en effet il en va bien ainsi dans le tournage même quand chaque plan est éclairé et joué séparément; alors l'écran ne cache rien parce qu'il n'y a rien à cacher à l'entour L'opposition fondamentale de ces deux esthétiques se sent nettement dans *Edouard et Caroline* par exemple où Becker, dont la technique fait d'habitude une large place au montage, a voulu traiter la surprise partie dans le style de la fête de *La Règle du jeu;* mais il n'a pas totalement renoncé au plan et l'on y sent comme une discordance, un tiraillement, entre le souci de nous rendre sensible la simultanéité dramatique et celui de cadrer séparément, pour mettre en valeur l'acteur et le dialogue, des fragments de scènes tournées à part. Seule l'extrême habileté de Becker parvient à dissimuler au mieux ces pièces rapportées, elles ne peuvent pourtant échapper à un œil attentif aux raccords. Le léger temps d'inertie de l'acteur au départ d'une réplique, je ne sais quelle qualité dans la fixité de la caméra et surtout du cadrage où plus rien n'est laissé au hasard dénonce l'existence du *plan.* Jamais au contraire nous n'avons ce sentiment dans *La Règle du jeu* où l'action joue à cache-cache avec la caméra et le décor, passe de l'office au premier étage, du grand salon au fumoir, du buffet aux couloirs sans que le plus petit détail de ce prodigieux complexe de réalité cesse non seulement d'être virtuellement présent mais encore de vivre à son rythme, loin de nous comme sous nos yeux.

Il faut bien enfin, ne fût-ce que pour mémoire, montrer pourquoi et comment ce parti pris de réalisme qui dépasse le contenu de l'image pour intéresser les structures mêmes de la mise en scène, a conduit Renoir, dix ans avant Orson Welles, à la profondeur de champ. Il s'en est expliqué dans le fameux article du *Point* que nous citions tout à l'heure : « plus j'avance dans mon métier, plus je suis amené à faire de la mise en scène en profondeur par rapport à l'écran. Plus ça va plus je renonce aux confrontations entre deux acteurs placés sagement devant l'appareil comme chez le photographe. Cela m'est commode de placer plus librement mes personnages à des distances différentes de la caméra, de les faire bouger. Pour cela j'ai besoin d'une grande profondeur de champ... ». Cette explication modestement technique n'est évidemment que la conséquence immédiate et pratique de la recherche de style que nous nous sommes efforcés de définir. La profondeur de champ tout court n'est que l'autre dimension de cette liberté « latérale » dont Renoir a besoin. Simplement notre commentaire part de l'écran alors que celui de Renoir, à l'autre bout de la création, ne songe d'abord qu'à ses acteurs.

Mais la netteté en profondeur de l'image témoigne pourtant d'une recherche supplémentaire que n'implique pas nécessairement la mobilité latérale déterminée surtout par le jeu des interprètes, elle confirme l'unité du décor et de l'acteur, la totale interdépendance de tout le réel, de l'humain au minéral, elle est dans la représentation de l'espace une modalité nécessaire de ce réalisme qui postule la sensibilité constante au monde mais qui

ouvre sur un univers d'analogies de métaphores et, pour employer dans un autre sens, mais non moins poétique le mot baudelairien : de correspondances.

Le plus visuel et le plus sensuel des cinéastes est aussi celui qui nous introduit au plus intime de ses personnages parce qu'il est d'abord amoureux fidèle de leur apparence et par elle de leur âme.

La connaissance chez Renoir passe par l'amour et l'amour par l'épiderme du monde. La souplesse, la mobilité, le modelé vivant de sa mise en scène c'est son souci de draper, pour son plaisir et pour notre joie, la robe sans couture de la réalité.

André Bazin



La Règle du jeu (1939).

LE FLEUVE

Cette sorte de poème sur le film The River *est extrait d'une lettre écrite récemment par l'écrivain et scénariste américain Dudley Nichols à Jean Renoir. Nous la publions avec l'autorisation de l'un et de l'autre. Jean Renoir a tenu à la traduire lui-même et en nous la communiquant il précise : « J'ai essayé de conserver au texte de Nichols son caractère poétique et aussi son caractère américain. C'est donc une traduction presque directe. Cela n'est pas du très bon français, mais peut-être cela peut-il suggérer que c'est du très bel américain ».*

Hier soir nous sommes allés revoir *Le Fleuve* — Alleluia !
Il y eut des larmes dans nos yeux... (...la compassion du public pressé...)
...Les larmes de la beauté révélée et de la joie de la poésie,
Et la compassion pour le destin de l'homme.
La vie de l'homme vient de la mort et le bien vient du mal.
L'innocent et féérique Boguy
Apporte ses offrandes, nourriture spirituelle,
La musique de son souffle et de ses doigts sur un roseau,
Il s'agenouille devant le mystère enroulé du serpent,
Implorant le regard, implorant l'admission à la fraternité.
Et en réponse à son gentil rêve anxieux,
Est frappé à mort.
Peut-être après tout que c'était là la seule réponse possible du serpent,
La seule manière d'admettre un étranger parmi les siens.
...La mort... la fin qui commence... ...le court voyage vers l'infini.
Temps et espace sont des mots.
Dans la sécurité de notre nouvelle religion, la science,
Nous croyons les comprendre, mais ce sont d'éternels mystères,
Dans cette Inde qui est un peu la vôtre, des noms de divintés.
Le temps est la vie et l'espace est la mort,
Des mots, encore plus de mots,
Mais ils n'approchent pas plus près du cœur du mystère.
Le temps et l'espace sont les deux mains de celui qui a reçu le don de créer.
L'artiste a deux mains... deux mains nécessaires,
Comme lui sont nécessaires les deux côtés de son esprit.
Aujourd'hui la religion révélée semble perdue dans la tempête.
Seule la science vogue de l'avant, mais sans l'amour, boussole nécessaire,
Elle nous conduira encore plus vite vers la catastrophe.
L'homme peut faire le tour du monde, mais jamais de lui même,
Car le mystère final est enroulé dans l'homme même,
A une profondeur d'un million d'années lumières ou d'un quart de pouce,
Dans la tremblante coquille de son cœur.
Peut-être les enfants dans leur innocence savent-ils cela,
Et c'est pourquoi fascinés,
Ils s'agenouillent devant la tête capuchonnée de l'Inconnu.

DUDLEY NICHOLS
(traduction de Jean Renoir)

Quelque chose m'est arrivé

par

Jean Renoir

Comme le dit « Captain John » dans *Le Fleuve* : « A chaque chose qui vous arrive, à chaque personne que vous rencontrez qui a de l'importance à vos yeux, ou bien vous mourrez un peu, ou bien vous renaissez ».

Il m'est arrivé quelque chose de très important, à moi comme à des millions d'autres gens, et cette chose c'est la deuxième guerre mondiale qui a été cause de mon départ en Amérique où je devais rencontrer des gens importants pour moi, et où il m'a semblé que je naissais une seconde fois.

A cette époque, la grande idée des producteurs d'Hollywood était de me faire faire le même genre de films que ceux que j'avais déjà réalisés en Europe. Je fus très flatté d'apprendre qu'ils avaient aimé mes films mais, étant un être neuf, anxieux d'exprimer dans mon œuvre ce que j'étais devenu, il y avait là un malentendu total.

Une autre difficulté venait du fait qu'il me fallait trouver un nouveau style pouvant s'accorder avec ma nouvelle personnalité et avec ma nouvelle existence. Le jour où je lus le roman de Rumer Godden *Le Fleuve,* je compris que j'avais trouvé. Ce n'était pas là un projet très simple. Il me fallait d'abord accepter la loi inconsciente formulée par Rumer Godden : être une partie « consciente » du monde. C'est là le fondement de la pensée hindoue. Etre conscient est d'autre part la caractéristique même de l'art anglais, et c'est pourquoi l'Inde et l'Angleterre peuvent toutes les deux se réclamer de Rumer Godden.

Mais étant conscient, vous voulez être utile, et pour se rendre utile dans un monde soumis à des transformations quotidiennes et dont les exigences se renouvellent constamment, c'est tout un problème. Le grand pouvoir d'influencer le monde n'est pas seulement le privilège de l'artiste, du soldat, du philosophe. Un cuisinier, un balayeur de la rue ou bien un mendiant possèdent ce pouvoir. Et également un metteur en scène.

Avant la guerre, ma manière à moi de participer à ce concert universel était d'essayer d'apporter une voix de protestation. Je ne pense pas que mes critiques furent jamais très amères. J'aime bien trop l'humanité et j'ose espérer qu'à mes sarcasmes se mêlait toujours un peu de tendresse...

Aujourd'hui, l'être nouveau que je suis réalise que le temps n'est plus pour le sarcasme et que la seule chose que je puisse apporter à cet univers illogique, irresponsable et cruel, c'est mon « amour ».

Evidemment il y a dans cette attitude l'espoir égoïste d'être payé de retour. Je suis aussi mauvais que les autres et j'ai autant besoin qu'eux de souriante indulgence.

Le livre de Rumer Godden est un acte d'amour envers l'enfance. C'est aussi un acte d'amour envers l'Inde, mais ceci je l'ai découvert seulement lorsque Kenneth Mc Eldowney m'y eut emmené. Avant, je croyais, comme le dit le prologue du film, que l'histoire d'un premier amour pouvait aussi bien se situer à

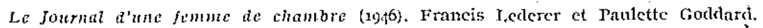
Tombouctou. Quelques semaines aux Indes m'ont ramené à cette vérité essentielle : que les hommes ne vivent pas dans le vide, que ce qui les entoure *existe*.

Sans l'Inde, la rencontre de la petite Harriet avec la vie eut été bien différente.

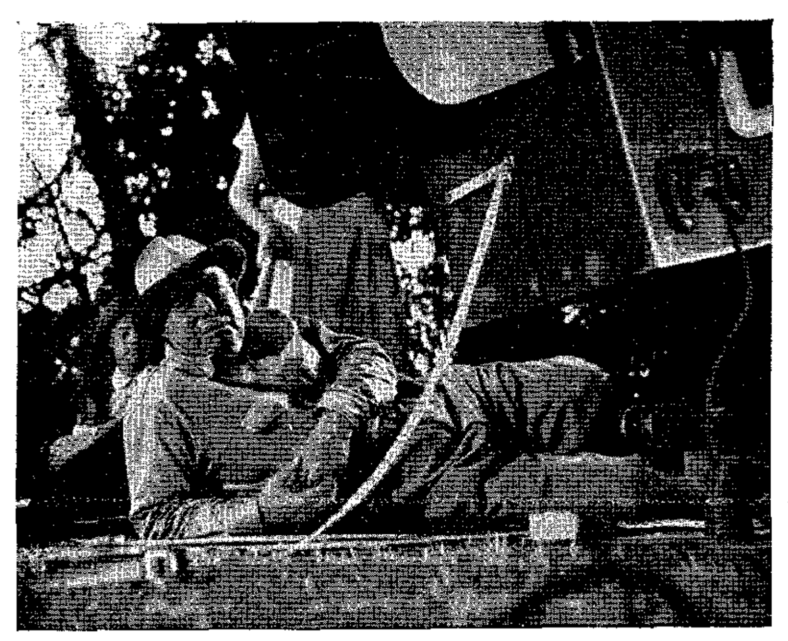
Rumer Godden et moi-même avons eu la bonne fortune de trouver un producteur qui comprenait que de récrire un sujet sur place pouvait donner des résultats fructueux. Le résultat, c'est que l'extraordinaire ambiance du lieu s'est imposée peu à peu à nous et est devenu un nouvel élément de l'histoire, probablement le plus important.

Le drame du *Fleuve* est essentiellement basé sur la situation classique du « triangle » avec, comme « sommets », Harriet, l'Etranger et l'Inde. Autour d'eux, nous montrons les éléments complémentaires importants : d'autres jeunes filles, un cousin philosophe, une gentille famille anglaise, un cobra, un arbre, un fleuve et, je l'espère, un peu de notre grande dévotion pour l'Inde.

JEAN RENOIR


Le Journal d'une femme de chambre (1946). Francis Lederer et Paulette Goddard.





Jean Renoir pendant le tournage de *The River* (1951).

RENOIR AMÉRICAIN

par

Maurice Scherer

Si le propre du génie est de devoir au temps sa consécration, notre époque, toutefois, semble sur ce point si habile à hâter l'échéance d'un jugement réservé naguère à une immédiate ou lointaine postérité, qu'il y a sans doute quelque ridicule de la part d'un critique né cent ans après Baudelaire de s'aviser de ressortir de ses cendres romantiques le concept d'*incompris* et lui proposer pour champ d'application l'œuvre d'un homme universellement reconnu comme excellant en son art et, de plus, ayant, de tous les arts, choisi le moins apte à se satisfaire de la ratification posthume de quelques pieux connaisseurs. Et pourtant, la déférente froideur avec laquelle furent accueillis en France les derniers films de Renoir — froideur qui n'est pas près d'être dissipée comme le prouve les projections récentes de *La Femme sur la Plage* et de *L'Homme du Sud* devant le public averti de deux ciné-clubs parisiens, ces mêmes clubs où l'on refuse du monde pour *Potemkine, Le Sang d'un poète* ou *La Règle du jeu* — impose à la critique l'ingrat devoir, non plus de défendre, mais de provoquer une bataille au prix seul de laquelle l'évolution du plus grand cinéaste français peut être éclairée de son jour véritable. Car je ne sache pas que Renoir ait eu, à vrai dire, « à se plaindre » des jugements portés sur la période américaine de son œuvre par la plupart de nos

journalistes qui rendirent plus que justice à *L'Homme du Sud,* entre autres, et surent fort bien mettre en valeur tout ce qui, dans ce dernier film, portait la griffe de l'auteur de *Toni* ou de *La Partie de Campagne;* mais, à une ou deux exceptions près, ces louanges, si vives fussent-elles, postulaient implicitement la réserve que si Renoir avait, à l'occasion, réussi à faire « aussi bien », il n'avait toutefois pu « faire mieux » et, sournoisement, incitaient un public épris de nouveauté à bouder ce qu'on lui donnait tout au plus le droit de considérer comme la réplique heureuse d'œuvres qu'un éloignement de dix ou quinze ans, la difficulté même qu'on avait de les revoir, auréolaient d'un prestige inattaquable. On n'allait pas jusqu'à parler de tarissement d'inspiration ou de déclin, mais, plus habilement se contentait-on d'imputer sa déception à l'effet de nouvelles conditions de travail, aux exigences d'un public différent ou de producteurs moins libéraux et autres bonnes raisons où un patriotisme, ma foi fort concevable, n'était pas sans avoir sa part.

Il faut croire qu'on lut d'un œil distrait les interviews que Renoir accorda à la presse, et où il prenait soin de préciser qu'il avait eu à Hollywood toute liberté dans le choix de ses sujets, acteurs, collaborateurs ou moyens de travail. Peut-être est-il des esprits assez retors pour expliquer de telles déclarations par les nécessités de la plus élémentaire prudence comme il en est pour croire que la crainte de Richelieu ou de Louis XIV nous aient également frustrés des confidences républicaines ou libertines de Corneille et de Molière. J'ajouterai donc, à leur usage, que ces soi-disant œuvres commandées remportèrent aux Etats-Unis un succès très médiocre et je tiens de la bouche d'André Bazin que la dernière en date, *La Femme sur la Plage,* loin d'être due, comme on croit, à un caprice d'un producteur est une de celles, au contraire, dont Renoir revendiquerait le plus la paternité, encore qu'elle ne soit pas achevée de sa main (Mais Welles ne termina pas *Les Amberson,* ni Stroheim *Queen Kelly).* Nous voilà loin du mythe d'un Renoir avili sous les diktats d'une grande firme, écrasé dans les rouages de l'imposante machinerie yankee : je ne connais pas de films qui portent mieux que *Swamp Water* ou *L'Homme du Sud* la marque d'une liberté plus totale d'improviser sur les lieux du tournage et il semble, d'ailleurs, que la mise à sa disposition des moyens techniques les plus raffinés, loin de provoquer ce raidissement dans le découpage, que d'aucuns déplorent eût, tout au contraire, dû faciliter la tâche du metteur en scène français qui sut avec le plus d'aisance manier le travelling ou la grue.

On ne prouve pas la beauté d'une œuvre et j'avoue être assez peu sensible aux faux brillants du raisonnement par analogie pour ne pas en user à mon tour outre mesure. Mais l'enjeu du combat est, ici, tel qu'aucune arme même la moins honnête, n'est tout à fait à écarter. Et puis il ne me déplaît point, en témoignage de l'admiration que j'éprouve pour les derniers films de Renoir, de donner la mesure de leur grandeur par le rappel que je veux d'abord faire des chefs-d'œuvre les plus estimés de tels ou tels grands musiciens, écrivains ou peintres. Admettre en effet une *décadence possible* de leur auteur — *toutes circonstances atténuantes* étant maintenant repoussées — serait reconnaître que son évolution suit les lois de celle des talents les plus ordinaires ; car l'histoire de l'art ne nous offre, à ma connaissance, point d'exemple qu'un génie authentique ait connu, à la fin de sa carrière, une période de vrai déclin : elle nous inciterait plutôt, sous la maladresse ou pauvreté apparentes des films précités, à retrouver la trace de cette volonté de dépouillement qui caractérise les « dernières manières » d'un Titien, d'un Rembrandt, d'un Beethoven ou, plus près de nous, d'un Bonnard, d'un



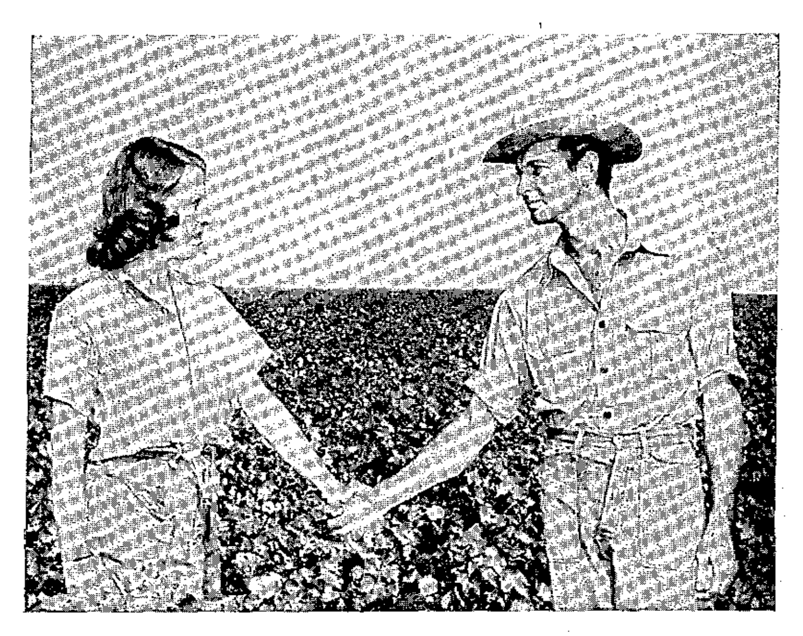
Swamp Water (1941). Dana Andrews et Ann Baxter.

Matisse ou d'un Strawinsky. Je voudrais donc, ces grands noms une fois cités, proposer un genre de critique qui ne fut ni celle des « beautés » ni des « défauts » mais, révélant la raison interne d'une évolution dont le fil nous échappait, découvrit sous ces pseudo-défauts, les brillants véritables qu'un regard mal exercé n'avait su d'abord que ternir. Un tel propos ne va pas sans quelque renversement des valeurs communément admises et je crois que notre temps est plus prêt qu'un autre à reconnaître que le propre de tout chef-d'œuvre est de suggérer une nouvelle définition du Beau. Aussi suis-je toujours porté à m'étonner que nos esprits prétendus les moins conformistes soient les plus empressés à calquer les canons de leur esthétique sur le patron de telle œuvre déclarée sacro-sainte par le fait même qu'elle fut, en son temps, révolutionnaire : qu'on les invite, un beau jour, à adorer ce qu'elles ont brûlé, voilà de quoi faire sursauter d'indignation les intelligences les mieux exercées aux subtilités de la dialectique. Ce n'est point l'envie qui m'en manque : mais il serait indigne de la cause que je veux défendre de céder aux séductions d'un facile paradoxe : les œuvres dont je parle méritent mieux que la trop tentante réponse qu'elles ont de bon, ce qu'on y croit *mauvais*, que s'il est commun d'aimer *Nana* parce qu'on y voit un quinquagénaire marcher à quatre pattes, ou *Le Crime de Monsieur Lange* parce qu'on y mange du curé, le plus clair du plaisir que j'éprouve à revoir *L'Homme du Sud* est d'y avoir tout loisir d'admirer un homme aimant sa femme et croyant en Dieu. Que l'on m'entende bien : ce n'est pas en refaisant du Poussin qu'on pourra dépasser Picasso et j'éprouve la même méfiance à l'égard de tout néo-classicicisme que d'un surréalisme attardé. Ce retour aux bons sentiments, à la conception traditionnelle de l'art, à des valeurs d'ordre et d'harmonie ne serait que l'aveu d'une défaite s'il ne correspondait au sens de l'évolution du cinéma tout entier. Il n'est pas indifférent qu'un metteur en scène dont la carrière se présente déjà comme l'une des plus longues, ait, par un instinct secret, ou simplement, grâce au destin, trouvé sa

« philosophie personnelle » constamment adaptée aux tendances d'un art où, sur le plan de l'expression pure, il ne cessa de faire figure de novateur. L'originalité des meilleurs films de ces dix dernières années ne doit que fort peu, tout bien considéré, à l'emploi de nouvelles techniques; elle se caractériserait plutôt, selon le mot de Bresson, par une conscience plus aigue de l'aptitude du cinéma à explorer la « vie intérieure » et cette spiritualité où baignent la plupart des plus grands et plus incompris — puisque tel est le mot — des films récents, des *Dames du Bois de Boulogne* à *Under Capricorn* et aux *Fioretti* proclame l'éclatante revanche d'un art qui, ravalé jadis au niveau du feuilleton, s'effraierait plutôt maintenant, de puiser dans la croyance en l'*âme* le meilleur de son inspiration.

On ne saurait donc, sans mauvaise grâce, refuser à Renoir de n'être plus à la page. Je me souviens qu'assistant à la projection de *Mademoiselle Julie,* étonné de n'être point pris par une histoire signée d'un des plus grands dramaturges de ce début de siècle, l'ombre de Francis Lederer, interprète, comme on sait, du rôle du valet dans *Le Journal d'une femme de chambre,* mit une telle insistance à se superposer au personnage de Strindberg que l'idée d'un rapprochement, qui n'était point à l'avantage du film suédois, me vint tout naturellement à l'esprit. Je dirai tout de suite que le talent très ordinaire d'Alf Sjoberg, le metteur en scène, n'était pas tellement en cause, mais bien plutôt, le contenu des dialogues, les caractères, la situation, bref ce qu'on avait su, de la pièce, le plus fidèlement conserver. Je trouvais que cette histoire de maîtres et de domestiques ressortissait, pour employer la terminologie à la mode, à une éthique bien *périmée :* peut-être en ce qu'elle prêche cette morale « libre » à laquelle nous n'avons plus l'heur de croire, au lieu que l'autre, celle de Renoir (assez librement adaptée de Mirbeau pour qu'il me soit permis de confondre adaptateurs et auteur) loin de troubler en quoi que ce soit la hiérarchie des valeurs bourgeoises, nous donnait à la fois à haïr et admirer l'effort d'un homme assez roué pour dériver au profit de sa seule ambition la philosophie cynique de l'office et des antichambres. Ce n'est pas tant que je crois qu'il n'y ait de tragique qu'individuel mais que toute vraie tragédie pose toujours le principe d'une acceptation de l'ordre établi quelques dures qu'elle en montre les contraintes. A qui s'étonnera que je présente sous les traits d'un conservateur celui qui tourna *La Marseillaise* pour le compte du Front Populaire et sut si bien — dit-on — dans *La Règle du Jeu* dénoncer les travers d'une certaine haute société française, je répondrai qu'il n'est aucune de ses œuvres (si ce n'est *Le Crime de Monsieur Lange,* où l'on sent à mon gré beaucoup trop Prévert) où la satire soit poussée si loin qu'elle ne laisse transparaître quelque vive tendresse pour les vices qu'elle prétend dépeindre. Laissons aux manuels de littérature la croyance en un art qui dénonce; je trouve fort significatif que notre plus grand romancier, Balzac, dont nombre de bons esprits veulent à tout prix faire un censeur de son temps et, partant, un apôtre du socialisme ait été le plus ardent des légitimistes (cf. certaines pages du *Curé du village*). Je ne voudrais pas faire de Renoir ce qu'il n'est peut-être pas, mais sentant combien son « conformisme » actuel gêne certains de ses anciens admirateurs au lieu de leur prouver — ce qu'ils souhaitent — que celui-ci n'est apparent, je cèderais plutôt au malin plaisir de déceler dans l'œuvre passée de notre cinéaste ce qui peut faire préjuger de sa présente orientation.

S'il est vrai que l'art soit avant tout recherche de la beauté, on imagine mal la situation d'un artiste condamné à peindre ce qu'il réprouve. On m'objectera que le réalisme dont Renoir s'est jadis réclamé, s'insurge précisément contre l'idée



The Southerner (1945) : Betty Field et Zachary Scott.

naïve d'un art amoureux de la « belle nature » ; je répondrai aussitôt que la logique de ce réalisme de base dont je ferais volontiers le principe fécondant du cinéma est, à partir d'une vue plus vraie et plus sévère, d'inspirer au créateur un respect plus vif encore de ce modèle dont il ne prétend être que l'exact reproducteur. On a dit souvent que l'écran transfigurait ; je vois au contraire dans la caméra une mécanique propre, tout au plus, à ne livrer de la nature, à qui ne sait la solliciter, que les aspects les plus sordides, je veux dire les plus plats ; de sorte que le lyrisme dont on pourrait, ailleurs, dénoncer les dangers apparaît, ici, comme le privilège exclusif de quelques grandes œuvres. Il n'y a pas de poésie au cinéma, que par un dépassement du réalisme (et combien significative cette parole de Renoir déclarant que la *poésie* était devenue son but exclusif !) Comme je déclarais dans un ciné-club, à l'issue d'une représentation de *Tabou,* que Murnau était le plus grand homme de notre temps, je sentis que l'assistance avait peine à me croire sérieux. Je veux qu'on me fasse l'affront de me prendre au mot ; oui, les plus beaux poèmes de ce siècle ne sont pas, je le répète, ceux d'un Lorca, d'un Eluard, d'un Maïakowsky, d'un Elliott — ou qui sais-je ? — mais les films documentaires (dont l'un fut payé par l'agence de publicité d'une firme de pétrole et dont des fragments des autres figurent au programme des cycles de cinéma éducatif) qui ont nom *Tabou, Que Viva Mexico, Louisiana Story.* Ce postulat une fois admis, on m'accordera qu'il est plus facile d'ajouter à cette liste *L'Homme du Sud* que la trop fameuse et grimaçante *Partie de Campagne* dont certains s'obstinent à faire l'un des sommets de l'art de Renoir. C'est ce que je voulais démontrer.

Veut-on des textes à l'appui ; je n'abuserai pas de ce genre de preuve et qui connaît Renoir sait qu'il n'est point homme à s'embarrasser de ses propres contradictions. Mais je remarque dans ce que nous avons pu lire de lui depuis son départ de France, une telle insistance à combattre l'idée d'un réalisme naïf, qu'il me parait difficile de ne point retranscrire quelques-unes de ses déclarations. « Moins

improvisé, dit-il en effet, moins intuitif, tel se présentera, je le présume, le film de demain. Mais pour arriver à cette nouvelle forme d'expression, il faudra éviter un grand danger : celui de l'idée actuelle que nous nous faisons du réalisme, c'est-à-dire la foi dans la représentation photographique d'une réalité pêchée au hasard. Vouloir « faire vrai » est une erreur colossale ; l'art doit être artificiel et constamment recréé. C'est cette facilité de recréation qui était la raison d'être du cinéma et, en l'oubliant, il se perd lui-même. La base du péché mortel du cinéma est d'oublier qu'il doit rester une fiction ». Autre texte, même langage : « Les hommes depuis qu'ils existent confondent l'art avec l'imitation de la réalité. Dans les périodes primitives, ou bien la limitation des moyens techniques, ou bien certaines règles religieuses formulées par des prophètes bien avisés, empêchent les artistes de suivre ce mauvais penchant. A notre époque, dite de progrès, plus de limitations, plus de règles ; et nous assistons à une espèce de débauche. Les artistes individuels, peintres, écrivains, sculpteurs peuvent encore s'en tirer. Rien ne les empêche de digérer la nature comme ils l'entendent et de nous la rendre sous les formes les plus inattendues. Mais pour faire un film, on se met des tas de gens ensemble, et même si l'un d'eux a vaguement l'idée que l'une des caractéristiques de l'art est d'être artificiel, même si celui-là arrive à communiquer ce point de vue à ses coéquipiers, l'odieuse voix de la raison a vite fait de se faire entendre. Par « raison », je veux dire la nécessité de faire œuvre commerciale et de ne pas choquer un public que l'on suppose amateur de cette fameuse réalité. D'ailleurs il l'est et comment ne le serait-il pas après vingt-cinq ans de perfection imbécile dans la reproduction photographique. De là, les canons actuels.

Un acteur devient une vedette parce qu'*il ressemble à des quantités de gens* que l'on rencontre dans la rue. Comme cela, pense-t-on, ces gens seront heureux de se voir eux-mêmes sur l'écran, avec tout juste quelques petites améliorations : costumes mieux coupés, une peau plus régulière et pas de poils dans le nez. De temps en temps, un auteur de film fait figure de novateur en remettant les poils dans le nez ou en montrant une jeune première avec des dents carriées. Pour ma part, si au cinéma on me montre les mêmes gens que je peux rencontrer au café, je ne vois pas pourquoi je n'irais pas au café plutôt qu'au cinéma. C'est plus confortable et on y peut consommer. Ceux qui nous ont précédé avaient bien de la veine : pellicule orthochromatique interdisant toute nuance et forçant l'opérateur le plus timide à accepter des contrastes violents ; pas de son, ce qui amenait l'acteur le moins imaginatif et le metteur en scène le plus vulgaire à l'emploi de moyens d'expression involontairement simplifiés » .(CINÉ-CLUB de mai 1948). Cet effort maintenant volontaire..., vers une « simplification des moyens d'expression », nous pouvons le suivre à travers toute l'œuvre américaine de Renoir, de *Swamp Water* dont la technique, comme le faisait remarquer Jacques Rivette (GAZETTE DU CINÉMA, juin 1950), rappelle encore celle de *La Règle du jeu* jusqu'au style dépouillé de cette *Femme sur la Plage* où l'on compterait les mouvements d'appareils et où l'on sent, sous le laisser-aller apparent du découpage, la fermeté d'une direction d'acteurs, dont le parlant nous offre peu d'exemples. Ce retour aux sources, loin de trahir une quelconque abdication, est, l'histoire le prouve, *caractéristique de la dernière manière d'un créateur* assez sûr de sa personnalité et de la richesse de son invention pour prendre son bien où il le trouve.

Mais j'en reviens au *Journal d'une femme de chambre* pour lequel je ne cache pas ma secrète prédilection et que je considère (n'en déplaise à son auteur ; mais faut-il le prendre au mot ?) comme l'un des films les plus personnels de Renoir



Le Journal d'une femme de chambre (1946) : Hurt Hatfield, Paulette Goddard et Francis Lederer.

(car Flaherty eût fait, à la rigueur, *L'Homme du Sud* et Stroheim, *Nana*). J'y vois d'abord une somme de mille motifs antérieurs et l'amateur de cruauté, assez raffiné toutefois pour ne se point satisfaire d'une violence tout extérieure, y trouvera son compte plus que partout ailleurs. Il est vrai qu'on n'y voit point de viol, ni de lapin agonisant, mais le couteau que Francis Lederer brandit vers la gorge de l'oie, brille d'un trop terrible éclat, pour qu'un esprit normalement constitué, ne se prenne à regretter que ladite gorge se soit trouvée en dessous du champ de sa vision. Bien plus, aussi parfaits que fussent *Nana, La Chienne, Madame Bovary* ou *La Règle du jeu,* ils ne nous éclairaient, du pouvoir du cinéma, rien que nous ne fussions déjà en droit d'attendre — traitant des rapports extérieurs des êtres : la comédie humaine et ses grimaces. *Le Journal d'une femme de chambre* est peut-être le seul film à ma connaissance (je ne vois à vrai dire que *Le Dernier des Hommes* à mettre en parallèle) qui nous découvre si limpidement, sans le secours d'aucun commentaire ou autre artifice, cette sorte de sentiments qu'on aime enfouir au plus profond de soi-même — non seulement l'humiliation refoulée, mais le dégoût même ou la lassitude que l'on a de soi — que l'audace d'un tel sujet ne peut apparaître qu'après réflexion. Renoir, on le sait, exprima son regret que ce film n'ait pu être tourné en France ; félicitons-nous, au contraire, que des difficultés de reconstitution lui aient fait négliger la recherche d'un pittoresque dont il nous avait fourni assez d'exemples, lui donnant en revanche tout loisir de poursuivre sa tentative d'exploration intérieure et de reporter sur le visage glabre et énigmatique du valet l'intérêt que des seconds rôles plus fidèlement campés eussent détourné à leur profit. Je m'arrête ici craignant qu'un excès de subtilité ne fasse paraître spécieuse une démonstration que j'aurais voulue plus directement convaincante et invite ceux de mes lecteurs qui ont eu la chance de voir *Le Journal* à se rappeler ce qu'ils ont ressenti lors des moments « forts » de l'œuvre (en

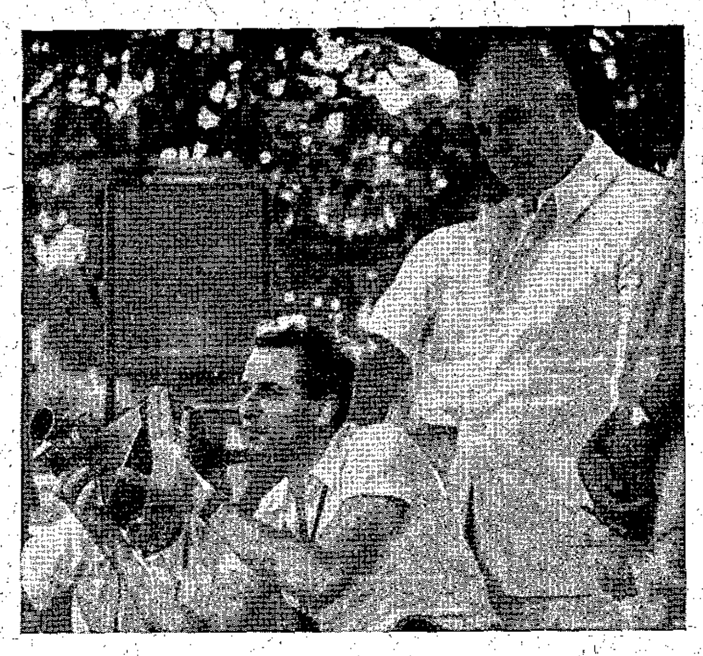
admettant qu'il y en eût de « faibles ») : par exemple la gifle de la maîtresse de maison, la bagarre avec le fils dans la serre ou cet admirable plan de la foule reculant devant le fouet déployé. Qu'ils me citent un exemple de violence moins gratuitement traitée et plus sobrement fascinante ; l'une des raisons pour lesquelles je place, dans l'œuvre de Renoir, ce film encore plus haut que *L'Homme du Sud* est que les scènes de querelles qui jalonnent ce dernier, aussi âpres soient-elles, font trop figure d'exercices d'école en face de ce sauvage corps à corps qui met aux prises le robuste valet et le maître phtisique, nous livrant en un éclair un monde de secrets que nous n'avions pu encore qu'entrevoir. Sans doute, et en ce moment là surtout, ne nous est-il jamais que donné à voir et nul plus que Renoir ne répugne au style « allusif » cher à nos paresseux cinéastes : mais ce qui fait le prix d'un film comme celui-ci est que la transparence du geste y soit issue d'une première opacité, postulant ce mystère de la vie intérieure que trois siècles d'investigation romanesque nous laissent encore si malhabiles à percer.

Je n'ai pas encore vu *The River*. Ce qu'on m'a dit de ce film me fait craindre, quelques vives que soient les louanges qu'on lui décerne, qu'il n'encourre les mêmes reproches de fadeur, conformisme ou pauvreté. J'espère avoir fait œuvre utile si ce rapide plaidoyer réussit à faire naître, chez ceux qui attendent impatiemment sa sortie, non pas une indulgence dont Renoir n'a cure, mais cette exigeante sévérité faute de laquelle il nous arrive, non prévenus de l'ambition de son dessein, d'être dupes des apparences volontairement modestes dont tout authentique chef-d'œuvre aime malignement se vêtir.

MAURICE SCHÉRER



The Woman on the Beach (1946) : Joan Bennett.



Claude et Jean Renoir pendant les prises de vues de *The River.*

Problèmes d'opérateur

ou

écrire pour ne rien dire

par

Claude Renoir

Pour quelles raisons les images d'un film en couleurs peuvent-elles nous paraître mauvaises et laides sur un écran de projection ?

En remontant du spectateur au responsable de ces images, c'est-à-dire au directeur de la photographie, nous passons par les étapes suivantes : écran sale ou peu brillant, appareil de projection sans lumière avec un objectif donnant une mauvaise définition des images ou simplement pas au point, ou encore dans le cas de copies sous-titrées (comme *The River*) projetées généralement floues, car il est plus aisé au projectionniste de faire le point sur ces sous-titres et il est rare pour une projection d'être nette également au centre et sur les bords de l'écran.

Nous arrivons ensuite au laboratoire qui tire ces copies et dont le travail peut être défectueux, mauvais tirage trop clair ou trop foncé, déséquilibre de couleurs d'un plan à l'autre, etc... puis vient la pellicule vierge qui n'est pas

exempte de défauts et la camera dont l'optique influencera tout le caractère de la photographie. Enfin nous atteignons l'opérateur bon ou mauvais, *mais* dont les intentions sont généralement pures.

Je m'excuse de ce petit préambule mais il me paraissait indispensable pour vous faire comprendre l'état d'esprit d'un directeur de la photographie qui, commençant un travail, connait d'avance le calvaire douloureux que vont gravir ses images avant d'atteindre le spectateur. Ces traitements intermédiaires ne sont pas toujours aussi tragiques que je vous l'expose mais il est sage, malheureusement, de les envisager sous ce jour, l'expérience en fait foi.

Malgré cela, chose extraordinaire, c'est avec le même enthousiasme que je prépare chaque nouveau film, et que je travaille au studio en espérant un bon résultat. Jamais il ne m'est arrivé de penser que telle chose n'avait pas besoin d'être soignée étant donné ce qu'il en résulterait sur l'écran.

Comme vous le voyez, je ne suis pas normal.

L'expérience de *The River* aurait dû m'être catastrophique. On envoyait en effet un opérateur, sans expérience du Technicolor, tourner, à 10.000 kilomètres de là, un film qui serait néanmoins développé à Londres et dont on ne lui donnerait que par télégramme, les premiers résultats techniques. De plus, il se passait d'un « conseiller couleur » généralement très employé pour ce genre de travail.

Ces débuts me rappellent ceux où j'apprenais à piloter. J'avais toujours volé accompagné d'un moniteur jusqu'au jour où, descendant de l'avion après un petit tour de contrôle passé ensemble, il me dit : « Vas-y maintenant, tu peux partir seul ». Et je lui ai simplement répondu : « Etes-vous sûr de ce que vous faites ? » — « Naturellement » me retourna-t-il en haussant les épaules. Lui faisant confiance, je décollai seul. A mon retour, je compris à la façon dont il me félicitait, qu'il avait eu plus peur que moi.

De même Technicolor, après quelques essais à Londres, me dit que tout irait très bien et que je fasse ce qui me plairait. Je lui fis aussi confiance puisqu'après tout il acceptait cette responsabilité.

Je continue à voler de temps en temps sans trop savoir comment, de même vais-je faire un autre Technicolor avec probablement ces mêmes principes.

La couleur techniquement ne pose pas pour moi de problèmes très différents de ceux du noir et blanc. D'ailleurs en Inde, j'ai failli ne pas m'apercevoir que je tournais un film en couleurs. A quoi l'aurais-je su en fait ? Faute d'expérience, j'appliquais sans hésiter mes méthodes usuelles. Quant aux projections, par économie, elles étaient tirées en noir et blanc, à part quelques courts échantillons couleurs qu'il était prudent de ne pas voir.

Vous me direz alors : « Que faites-vous de la conception des images — des équilibres de couleurs — des valeurs qui s'entretuent, bref ! quoi ! de la couleur ? ».

Il est vrai que nous devions bien en faire quelque chose de ce fameux problème de la couleur, mais à dire vrai, je crois bien que nous n'y avons jamais songé très profondément. Evidemment, avec Jean Renoir et Eugène Lourié le décorateur, nous avons choisi des paysages en extérieurs, puis des couleurs pour les décors, puis des tissus pour les robes, puis au cours d'un plan, nous nous disions : « Tiens, on va mettre ce bouquet de fleurs mauves dans le fond, ça fera bien ! ».

Et ça faisait bien ! Et là est tout le problème de la couleur. Savoir ce qui fait bien ! mais comment l'expliquer !

Je n'aurais pas osé demander à mon grand père, pourquoi il concevait sa peinture de cette façon et même si j'avais osé (douteux, étant donné que je n'avais que quatre ans), je suis certain qu'il n'aurait pas pû me l'expliquer.

Le problème le plus important qui se pose à des techniciens désireux de transposer la couleur sur un écran est d'être aptes eux-mêmes tout d'abord à voir et à saisir les couleurs qui les entourent.

Voir est une chose tellement commune qu'elle ne frappe même plus notre esprit. Combien d'entre vous sont-ils capables de se souvenir de la couleur ou des motifs du papier de la chambre dans laquelle ils vivent depuis des années ?

Il faut que l'opérateur analyse ce qu'il voit et qu'il découvre que tel visage sanguin, qu'il est en train dephotographier, estvraiment sanguinet qu'il atoutes les chances de paraître ainsi sur l'écran, ce qui ne sera peut être pas agréable.

Voilà je crois, l'un des points essentiels de la photographie en couleurs.

Pour en revenir à des problèmes généraux — en ce qui me concerne — la qualité photographique de mon travail ne m'est pas toujours entièrement imputable; en effet, il m'arrive alternativement de faire de la mauvaise et de la meilleure photographie selon les films tournés. Malgré une base technique que je connais certainement et que j'applique dans mon travail, les résultats ne sont pas toujours les mêmes. Pourquoi ? Ceci provient, uniquement, de l'atmosphère dans laquelle se déroule le film et cette atmosphère est fonction du réalisateur lui-même. C'est une des raisons qui me font aimer travailler auprès de Jean Renoir, en dehors de nos liens de parenté. Il sait créer un climat propice à améliorer les qualités de chacun. Il vous influence sans rien dire et sans que vous vous en aperceviez. C'est à lui en premier que nous devons la photographie de *The River* comme nous lui devions aussi celle du *Carrosse d'or*, photographie déjà conçue par lui et qu'il m'a infiltré à petites doses longtemps avant le premier tour de manivelle.

Claude Renoir

The River.



RENOIR PARMI NOUS

par

Michel Mayoux

avec Sylvia Bataille, Jean Castanier et Claude Renoir

Après qu'une année faste nous ait apporté *Froken Julie, Miracolo a Milano* et *Los Olvidados,* voici que nos fées marraines nous ont offert ce cadeau de Noël, le plus beau qu'elles pouvaient nous faire : le subtil enchantement de *The River,* et rencontrer Renoir à l'improviste avenue Hoche ou Porte Maillot.

C'est qu'en effet cet évènement est beaucoup plus pour nous que la présentation d'un film, et fut-il le meilleur de tous. Le retour de Jean Renoir, autrement qu'en de furtifs passages, le fait que soudain cet air que nous respirons, cette petite neige à demi-fondue que souffle le premier vent d'hiver, il le respire aussi, elle voile, pour lui aussi, les arbres dépouillés du parc Monceau, prend une importance étonnante, rejette au second plan d'une actualité devenue sans intérêt et quasi anachronique les faits divers du cinéma présent.

Les uns retrouvent un ami, et croient l'avoir quitté hier. Les autres, dont je suis, et trop jeunes pour l'avoir connu avant la guerre, s'aperçoivent que la bataille à l'automne 1944, pour entrer au Studio de l'Etoile et que leurs dix-neuf ans y reçoivent, grâce au Cercle du Cinéma dont Langlois rouvrait les portes après cinq ans de silence, le choc de *La Chienne,* que la silhouette bourrue de *La Règle du jeu* et de *La Partie de campagne,* et cette rivière soudain brouillée par la pluie, au ras de laquelle fuyait la caméra, image où il nous semblait toucher la corde tendue à se rompre d'une tendresse inavouée, d'un amour désespéré, et chaque soir comme malgré nous nos pas nous ramenaient à cette petite salle des Champs Elysées... que tout cela n'était rien, et que nous ne savions rien, et que la seule présence de Renoir suffisait pour nous orienter dans un monde chaotique.

Or, je l'ai dit, Jean Renoir nous était inconnu, et si nous avions lentement découvert, patiemment exploré son œuvre, l'homme, lui, demeurait énigme. Aussi sommes-nous allés interroger quelques uns de ceux qui ont partagé sa vie et son travail, ses amis et ses collaborateurs, et avons-nous tenté de dévoiler le mystère, un homme, un créateur...

Sylvia Bataille fut la jeune fille bouleversante de *La Partie de campagne.* Partie pour quinze jours en extérieurs à Marlotte, l'équipe du film y resta deux mois et demi, à cause d'une pluie obstinée qui permit seulement le tournage des deux fragments dont on a pu voir le montage. Au bout de ce temps, l'équipe dut se séparer faute d'argent, et le film demeura inachevé. J'interroge Sylvia Bataille, et de ses paroles se dégage peu à peu la silhouette d'un Renoir parfois abattu, découragé, rendu irascible par l'attente exacerbée du soleil — partie sur le lieu du tournage à sept heures du matin, l'équipe souvent s'y trouvait encore à six heures du soir sans avoir pu tourner un seul plan — à d'autres moments au contraire heureux, content de tourner un sujet de film longuement choisi, heureux aussi sans doute de travailler dans un paysage cher à Auguste Renoir, montrant le soir à ses collaborateurs, dans la maison du peintre à Marlotte, des dessins, des sculptures restées là.

Sylvia Bataille ne croit pas du tout que Jean Renoir ait pensé, en tournant *La Partie de campagne,* continuer en quelque sorte l'œuvre de son père et des peintres de la même époque. (Claude Renoir me dira la même chose). Elle ne voit dans l'impressionnisme du film qu'une coïncidence amenée par l'identité du décor et des personnages. Mais cependant cet amour des choses et des êtres, ce panthéisme charnel qui éclaire toute l'œuvre de Manet et d'Auguste Renoir, se retrouve dans l'humanité constante des films de Jean Renoir. Il est, me dit Sylvia Bataille, un homme qui aime la terre. C'est cette profonde sensibilité, cet amour de la nature qui l'a fait diriger avec tant de bonheur *La Partie de campagne,* qui lui a permis de se retrouver lui-même aux Etats-Unis, en tournant *The Southerner,* dont Sylvia Bataille me rappelle ce plan admirable où la main d'une femme épuisée caresse encore un sol dont les vents et les pluies ont ravagé la patiente récolte.

Le metteur en scène Renoir, c'est, me dit Sylvia Bataille « un grand chef d'orchestre », n'admettant pas qu'on dérange son travail ni les acteurs, mais sachant choisir ceux-ci avec une sorte de prescience qui lui fait voir au delà du physique, de la photogénie primaire que montrent les bouts d'essai, des caractères invisibles à tout autre que lui et qui permettront à l'acteur de devenir le personnage voulu par le metteur en scène. Renoir n'essaie jamais de diriger l'acteur dans un sens contraire à ce que ressent celui-ci, et comme de l'extérieur du personnage qu'il veut en faire. Lentement, patiemment, il travaille à identifier le comédien à son personnage, et s'il n'y réussit pas, si l'acteur s'obstine à jouer faux, alors Renoir entre dans une grande colère.

Cette volonté de modeler le comédien de l'intérieur va jusqu'au physique, que le metteur en scène toujours dépouille du maquillage qui rend les traits rigides. Ainsi, dit Sylvia Bataille, « nous ne sommes pas toujours beaux, mais nous sommes toujours vrais ».

C'est un autre temps, d'autres amis, d'autres collaborateurs, qu'évoque, *Au Rendez-vous des Amis de la Guitare,* Jean Castanier, qui fut le scénariste du *Crime de Monsieur Lange* et, de 1930 à 1935, le décorateur de Jean Renoir. Une époque assez bohème, où l'équipe que formaient le metteur en scène et ses amis était plus riche d'idées et d'amour du cinéma que de pistoles. Auparavant il y avait eu la grande époque de Catherine Hessling, les décors d'Autant-Lara pour *Nana*... un moment somptueux après lequel Renoir, qui y avait englouti presque tout ce qu'il possédait, devait se soumettre aux exigences des producteurs, se séparer de ses collaborateurs habituels pour tourner *Madame Bovary* (et peut-être faut-il voir là la raison d'une âpreté sans égal dans l'œuvre de Renoir, en ce qu'aucune tendresse, aucune émotion ne vient la contrebalancer). Mais toute l'équipe se retrouvait pour *Boudu sauvé des eaux,* avec Gehret, manager diligent, Becker comme assistant, Castanier qui construisait des petits décors entièrement fermés, dans lesquels la caméra glissait son œil par l'entrebaillement de deux panneaux, ou par un trou dans le mur, qu'un tableau dissimulait, et avec Marguerite Houlé, fidèle monteuse de Renoir de 1929 à 1939, de *La Chienne* à *La Règle du jeu.*

Claude Renoir, fils de Pierre et neveu de Jean, a fait ses premières armes au cinéma comme assistant à toutes mains pour *La Nuit du carrefour.* Devenu assistant opérateur, il collabora à ce titre à de nombreux films de Jean Renoir,

fut chef opérateur pour *Toni* et *La Partie de campagne*, redevint caméraman, pour être maintenant un de nos meilleurs directeurs de la photographie, vient à ce titre de tourner *The River* et se prépare à jouer le même rôle pour *Le Carosse d'or*.

The River est le premier film qu'il ait photographié en couleurs, et c'est aussi le premier contact de Jean Renoir avec la couleur. Quand on lui montra, chez Technicolor à Londres, quelques essais dont la couleur était celle, standard, des bandes commerciales habituelles, Renoir fut horrifié. Son opérateur se rendit compte alors qu'il n'avait jamais ou que peu vu de technicolors. Renoir en effet ne va guère au cinéma, ou alors pour voir une chose très particulière qui l'intéresse. Le metteur en scène cependant avait désiré dès l'origine tourner *The River* en couleurs, voyant en elle un élément de véracité supplémentaire, particulièrement souhaitable dans un pays aussi haut en couleurs que l'Inde. Mais rendu craintif à l'égard du procédé par les bandes vues à Londres, Renoir communiqua cette peur à son opérateur, et tous deux menèrent pendant le tournage une véritable lutte contre la couleur, recherchant avant tout la sobriété, adoucissant les maquillages, recherchant un gris paradoxal, de peur de la débauche de couleurs violentes à laquelle le procédé ne se prête que trop facilement.

Le résultat toutefois a conquis Jean Renoir à tel point qu'il se prépare à tourner de nouveau en couleurs *Le Carrosse d'or*.

L'Inde aussi a conquis Renoir, on sait qu'il songe à y retourner et voudrait y faire un film dont le sujet ne serait plus cette fois une histoire anglaise, mais chercherait à cerner d'aussi près que possible et de l'intérieur le caractère indien. Cette emprise de l'Inde sur Renoir, et qui lui donne une grande tentation d'y retourner, d'y travailler, cela s'est fait peu à peu, au cours du travail de préparation qui a demandé un an et l'a mené deux fois là-bas avant même que le tournage fut commencé. A ce sujet, Claude Renoir m'apprend que contrairement à ce qu'ont dit ou fait entendre des journalistes hâtifs, le sujet n'a pas été le moins du monde imposé à Jean Renoir. Bien au contraire celui-ci avait lu le roman dont il est tiré, et, séduit par les caractères de cette famille anglaise transplantée dans un climat psychologique qui lui est étranger, avait conçu le projet d'en faire un film et avait à cet effet acheté personnellement les droits d'adaptation. Longtemps il chercha vainement, aux Etats-Unis, un producteur d'esprit assez hardi pour financer une production aussi lointaine, jusqu'au jour où il le trouva en la personne du producteur indépendant Kenneth Mc Eldowney.

Les idées de Renoir sur l'adaptation du roman se modifièrent d'ailleurs assez sensiblement au cours du travail de préparation qu'il effectua sur place avec l'auteur Mrs. Rumer Godden. Au cœur de ce Bengale oppressant, étouffant, envoûtant, Renoir se prit d'une grande admiration pour le pays et ses éléments humains, et ceux-ci, peu à peu, prirent une plus grande place dans l'histoire.

Celle-ci, telle que le film la conte, est donc bien celle que Renoir a voulu raconter, et cette influence du metteur en scène sur le *treatment* et jusque sur la personne de l'auteur qui sans doute était venue en Inde avec des idées bien arrêtées et pas toutes les mêmes que celles de Renoir, nous amène à l'ascendant considérable que Jean Renoir prend, très vite, sur toute personne qui se trouve amenée à partager sa vie et son travail. Renoir n'est pas un technicien, en ce

sens qu'il n'attache pas une valeur primordiale à des mouvements de caméra, à des cadrages, ni même à la progression, au rythme du montage. S'il a d'excellentes idées techniques, il y renonce très facilement pour peu que les conditions de tournage en rendent l'application difficile. Mais il est, avant tout, un très grand directeur d'acteurs. Et cela tient à une force qui émane de lui, qui est en quelque sorte une projection de sa volonté de créateur et lui permet d'insufler intérieurement à l'acteur le climat psychologique propre au personnage voulu. Cette influence étonnante que Renoir prend tout naturellement sur ses interlocuteurs, ses compagnons, ses comédiens n'est pas même arrêtée par le mur des langues, des civilisations, ni des âges. Ainsi les hindous, les enfants anglais de *The River* sont au travers du film les personnages exacts que Renoir désirait faire vivre, et dont il avait souvent été le seul à discerner la virtualité, en filigrane des traits d'un visage d'acteur qui paraissait banal à tous les autres. Au Bengale, avant le tournage, Renoir cherchait une actrice indienne pour son film. On lui en avait proposé beaucoup, très jolies. Aucune ne lui plaisait. Un jour, Madame Renoir, Claude Renoir et Eugène Lourié le voient venir à eux, accompagné d'une danseuse hindoue, petite, laide, sans aucun charme, inexpressive. Il avait trouvé l'actrice qu'il cherchait, et le personnage qu'il en a fait dans *The River*, vous-mêmes serez pris par sa grâce indéfinissable, son charme curieusement inhabituel, qui participe à la poésie subtile et envoûtante dont tout le film est baigné, poésie tout à fait singulière dont l'amtosphère lente et douce de l'Inde n'est qu'un des éléments, au même titre que le climat psychologique anglais inhérent au sujet.

Quels sont les projets de Renoir ? On sait qu'il va tourner *Le Carrosse d'or* en co-production franco-italienne. Le hasard a voulu qu'on ait fait appel à lui, qui dès avant la guerre songeait à un film inspiré par la nouvelle de Mérimée, pour diriger celui préparé par Visconti, son ancien assistant. Mais Renoir a un grand désir de revenir travailler en France, et déjà, pense à un scénario, qu'il bâtit sur le papier... quand il en a le temps. Claude Renoir ne me confie pas le sujet, il me dit seulement « c'est une histoire qui se passe il y a une centaine d'années... en Bourgogne... » (où les Renoir ont encore une petite maison, qui fut celle de leur mère, et où habita le peintre).

Ce désir, cependant, est battu en brèche par un attrait, nouveau dans la vie de Renoir, celui de la vie qu'il s'est créé en Amérique. Là-bas, très vite, s'est formé autour de lui un petit noyau d'amis, de collaborateurs, qui lui a permis, comme en France avant la guerre, de travailler sur un plan de sympathie, d'amitié, presque toujours avec des producteurs indépendants.

Sur une petite colline près d'Hollywood, il s'est construit sa propre maison, et il y vit en sage, heureux comme dans les contes, environné d'amis tels que Chaplin, Clifford Oddets, Eugène Lourié, Dudley Nichols.

Depuis plus de vingt-cinq ans qu'il fait des films, beaucoup de personnes ont travaillé aux côtés de Renoir, les amis ont succédé aux amis... lui est resté le même homme. Si ses traits se sont alourdis, si sa silhouette a épaissi c'est toujours avec la même foi en son art, avec le même amour passionné de son travail, qu'il entreprend chaque nouveau film, qu'avant même le premier tour de manivelle, il songe déjà à celui qui suivra.

« Le vrai métier de l'animal... » écrivait Stendhal... Le vrai métier de Jean Renoir, tout permet de penser qu'il n'est pas près de l'abandonner.

MICHEL MAYOUX

ENTRETIEN AVEC JEAN RENOIR

par

Jacques Doniol-Valcroze

L'absence prolongée hors de France de Jean Renoir, l'éloignement d'une figure familière du monde du cinéma d'avant-guerre, l'estompement dans le lointain d'autres continents d'un créateur dont les œuvres américaines demeurent pour beaucoup encore assez mystérieuses, tout cela a entouré peu à peu le personnage d'un halo quelque peu fabuleux. La découverte après la Libération de *La Règle du jeu*, film presque méconnu à sa sortie en 1939, l'engouement progressif des amateurs éclairés du cinéma et des fervents des ciné-clubs pour cette œuvre devenue pour beaucoup quelque chose comme « les tables de la loi », n'est pas pour rien dans la naissance d'une sorte de mythe autour de ce réalisateur. Loin de nous, rendu plus insolite encore par les prestiges du *voyage aux Indes*, il est devenu une manière de personnage de légende. C'est du moins l'impression de celui qui ne l'a pas connu « avant ». C'est dire aussi la respectueuse appréhension qui peut saisir à l'annonce d'une rencontre avec Jean Renoir.

*

Mais ce samedi matin 1er décembre 1951, ce n'était pas moi mais l'ami André Bazin qui avait rendez-vous avec Jean Renoir. Je devais simplement profiter de l'*aubaine*. Je m'étais préparé non pas à interroger Renoir mais à écouter une conversation entre Renoir et Bazin, qui se connaissaient déjà. C'est pourquoi c'est sans la moindre inquiétude et tout à l'impatience du spectacle promis, que vers dix heures et demie du matin je franchissais le seuil du Royal-Monceau. Un bredouillement du portier me livra le numéro de la chambre et la certitude que mon compère était déjà au rendez-vous. Arrivé devant la porte en question je sonne sans résultat. Entendant des bruits de voix à l'intérieur et supposant que le bruit de l'entretien commencé couvrait le bruit de la sonnette, je tambourine à la porte. Pas de résultat. J'insiste, c'est-à-dire que je frappe sans retenue. La porte s'ouvre et découvre la silhouette massive de Jean Renoir.

Il sourit et le premier mot qu'il adresse à cet inconnu total, à cet importun, à ce frappeur impertinent, a de quoi étonner : il s'excuse.

Non, Bazin n'est pas là, il vient de téléphoner qu'il a des ennuis mécaniques, qu'il aura une bonne demi-heure de retard; non, il ne peut me recevoir dans sa chambre car sa femme a été malade cette nuit, le médecin est là, et puis il y a un désordre terrible, mais on va aller dans un petit coin tranquille; il faut l'excuser encore car il va me faire attendre quelques instants; il me pousse par l'épaule vers un petit salon d'étage sur le palier, vers un fauteuil :

— Excusez-moi, mon vieux, je reviens tout de suite.

Il disparaît.

*

Attendons-le. Sans crainte, car nous n'attendons plus un inconnu mais un ami. Jean Renoir, en effet, conquiert en quelques secondes; pourtant ce qui étonne le plus ce n'est pas sa séduction — don du ciel — mais sa bonté, totale, vraie, sans calcul, don du ciel aussi, mais plus précieux, plus rare.

Ce samedi 1er décembre, il était débordé : il devait repartir le soir même pour Rome, il avait une femme souffrante, il était lui-même venu à Paris pour voir des médecins et il avait été pris dans les remous de la crise actuelle du cinéma en général et en particulier quant à la co-production du *Carrosse d'or*. Or, cet homme pressé par le temps allait me consacrer près de deux heures sans donner le moindre signe d'impatience et durant lesquelles il allait se mettre en quatre pour nous faciliter la tache; écrivant une lettre aux *Artistes Associés* pour nous obtenir une projection de *The River*, télégraphiant à Los Angeles à son producteur pour qu'il nous envoie des photos, ainsi qu'à Dudley Nichols pour qu'il nous autorise à reproduire une très belle lettre sur le film, nous promettant un article... et s'excusant de ne pouvoir faire plus, d'être bousculé. Cela paraît incroyable quand on songe à d'autres accueils par d'autres messieurs du cinéma, d'un format plus réduit, et qui n'ont pas encore compris que la marque du gentilhomme c'est la gentillesse.

★

Le voilà qui revient. Comment le décrire ? Il est bien l'homme à la peau d'ours de *La Règle du jeu*, débonnaire, net, sain, cachant sa force et sa finesse sous un masque pataud, patient, mesurant ses termes. On se demande un moment où est la faille de cette cuirasse bonhomme, par où peut s'échapper le rayonnement particulier qui émane de lui et tient son interlocuteur sous le charme. Et puis on découvre cette faille : c'est le regard, extraordinairement clair, bleu pervenche, délavé, fenêtre indiscrète sur un univers intérieur que l'on imagine séraphique et ouvert vers l'extérieur sur un monde mystérieux qui double le nôtre et qu'il fixe à travers son vis-à-vis. On a envie de se retourner brusquement pour voir par surprise ce paysage musical et baigné de lumière qui est derrière notre dos et qu'il contemple. Peut-être a-t-il hérité du regard unique de son père dont il me parlera en fin d'entretien.

— Même très vieux, mon père avait gardé l'essentiel de ce qui lui était nécessaire pour peindre. Peu lui importait son impotence et qu'il faille lui attacher ses pinceaux aux doigts par des bandelettes car il continuait de «voir» comme à vingt ans. Tenez, un exemple de ce regard particulier : vers la fin de sa vie, sur la terrasse de la maison de Cagnes, je regardais souvent à ses côtés descendre la nuit sur la mer; soudain il disait en désignant l'horizon : « Tiens une barque de pêcheur qui rentre ». J'avais beau écarquiller les yeux, je ne voyais rien. Mais quelques minutes plus tard un petit point noir apparaissait dans le lointain et grossissait peu à peu : c'était bien la barque annoncée. Il voyait avant les autres et il voyait *plus* ».

Mais revenons en arrière. Renoir s'est assis en face de moi et après m'avoir demandé des nouvelles de la famille Bazin (femme, enfant et animaux), refuse une cigarette et attend mes questions.

Je lui demande ce qu'il pense de la crise actuelle du cinéma français. Après m'avoir dit combien il la déplore et qu'il a été surpris de son ampleur pendant ce dernier séjour à Paris, après en somme avoir fait la part des circonstances il se penche un peu en arrière — il prend un *certain recul* — et précise sa pensée :

— Il y a toujours eu périodiquement des crises dans le cinéma. Il y en aura toujours. Je ne nie pas la gravité pratique de la situation — j'en subis moi-même les conséquences pour la co-production franco-italienne du *Carrosse d'or* — mais il ne faut pas se laisser impressionner outre mesure. En 1936, il y avait une crise grave. De grandes sociétés — dont Osso si mes souvenirs sont bons —

faisaient faillite. Un vent de catastrophe soufflait sur les milieux de cinéma. Tout était, paraît-il, fichu. Je cherchais en vain un producteur pour *La Grande Illusion* dont personne ne voulait. Et puis un beau jour, le vent a tourné; j'ai trouvé un producteur, j'ai fait le film et cela a été un succès; et en même temps le cinéma français redémarrait et allait connaître un épanouissement certain jusqu'à la guerre.

— Oui mais aujourd'hui les problèmes économiques, le fisc, la concurrence américaine...

— Il y a toujours eu une concurrence américaine et c'est une question que l'on ne peut régler par quelques décrets. J'envisage le problème d'une façon assez spéciale. En effet, depuis onze ans je vis aux Etats-Unis, j'ai pris des habitudes américaines et sur un certain nombre de questions je peux penser et agir aussi bien à l'américaine qu'à la française, c'est pourquoi, voyant les deux aspects du conflit, j'estime qu'on ne sauvera pas le cinéma français en le protégeant mais en l'élargissant. Je m'explique : à Hollywood aussi il y a eu récemment une crise très grave, provoquée par la naissance et la commercialisation de la télévision. Aujourd'hui cette crise est pratiquement résolue. La solution n'était pas dans la disparition d'un des deux adversaires mais dans la découverte par chacun de sa juste place. Le cinéma devait trouver le moyen de dire et de faire ce que la T.V. ne peut ni faire, ni dire. Cela révéla l'existence à Hollywood d'un *engourdissement*, d'une *complaisance dans* le *manque d'imagination*, dans le rebattu, le déjà-dit... il y avait une crise de sujet, de formes, d'hommes, de qualité... il y a eu une vive réaction dont il est peut être encore trop tôt pour que vous en sentiez les effets, mais vous verrez... du coup la T.V. a pris sa juste place (on y fait du télécinéma et nom du cinéma) et le cinéma retrouve la sienne... à supposer même qu'il ne continue pas à garder la faveur du public cela n'aura rien à voir avec l'existence de la télévision... sur le plan international le problème se pose de la même façon.

— En France ?

— En France aussi. Mon exemple américain de la télévision n'est que la répétition d'autres exemples. Je me souviens, quand j'étais enfant, de l'apparition du disque. On disait « Les gens n'iront plus au concert ». Résultat : la diffusion de la musique par les disques a multiplié le nombre des mélomanes et, partant, celui des spectateurs de concert. De même le cinéma n'a pas tué le théâtre, au contraire il lui a rendu services en le débarassant de tout ce qui n'était pas pour le théâtre. En France — les statistiques le prouvent — la fréquentation des salles de cinéma est minime, une des plus minimes du monde, et là-dessus il y a une part des spectateurs qui vont voir des films étrangers. Et bien, il faut leur donner ce qu'ils ne trouvent pas dans les films étrangers, ce qu'ils ne trouvent pas dans le film moyen d'usage courant et international, qu'il soit américain, français ou autre...

— Mais comment ?

— Une fois de plus le problème est général et valable pour tous les pays. Je crois que, dans le domaine du cinéma, nous assistons à la fin d'un genre de spectacle. Cela encore n'est pas nouveau. Souvenez-vous de l'opérette, de ce genre triomphant avec un Offenbach ou un Meyerber, qui eut pû douter de sa pérénité ? Pourtant Dumas fils vint, qui ouvrit la voie aux Bataille, aux Porto-Riche, aux Bernstein... et un jour aussi le théâtre des boulevards céda la place... j'estime qu'il en est de même pour le cinéma : nous touchons à la fin d'un genre. Il s'agit d'une crise de style.

— Comment l'entendez-vous ?

— Demandez-vous qu'elle a été le secret de la réussite de « l'école française » de 1935 à la guerre ? C'était un certain style. On l'appella le «réalisme» français. Il s'agissait plutôt — et à travers ce réalisme — d'une certaine forme de poésie. Aujourd'hui elle a fait son temps, elle a dégénéré, elle est devenue un procédé. Il s'agit de trouver une nouvelle forme de poésie, c'est pourquoi le cinéma a, avant tout, besoin d'un renouvellement moral.

— Et quelles seront, selon vous, les caractéristiques de cette nouvelle forme de cinéma ?

Renoir rit.

— J'aimerais bien le savoir... il me semble qu'il faut tendre vers un cinéma moins extérieurement spectaculaire... il me semble aussi — mais ceci reste à approfondir — que le *texte* doit avoir de plus en plus d'importance, il faut en améliorer la qualité, la valeur littéraire, il faut qu'il soit de mieux en mieux « écrit », rompre avec cette façon batarde, primaire, que l'on a de parler à l'écran.

— Rendre tous ses droits au « verbe » en somme.

— C'est cela... il faut travailler beaucoup... donner au cinéma une belle langue.

— Et *The River* ?

— Justement, j'ai essayé d'y tenir compte de tout cela... et précisément dans les dialogues. J'ai voulu que les personnages parlent chacun leur langage, les faire *s'exprimer* vraiment... sur des choses légères, courantes, qui sont leur vie. Cela est très difficile parce qu'il faut beaucoup de temps et qu'un film est très court. Je les fais parler longuement, les scènes sont longues, d'où peut-être une certaine lenteur, une certaine monotonie... mais cela ne fait rien, cela permet d'avancer en profondeur, de favoriser l'éclosion d'un certain climat poétique.

— *Le Carrosse ?*

— Je me suis beaucoup éloigné du texte de Mérimée. Le problème était de digérer au cinéma une idée théâtrale. Et pour cela j'ai beaucoup modifié, tenu compte du fait que je tournais en Italie et pas sur les lieux réels de l'action de *la Perichole*. Il doit y avoir trois versions, française, italienne et anglaise... je n'ai encore jamais fait ça.

— Cela ne vous effraye pas ?

— Non. C'est toujours amusant de s'attaquer à des problèmes nouveaux. J'ai résolu, je crois, le problème des accents en faisant carrément des héros : des personnages de théâtre, des comédiens... ils pourront ainsi parler l'anglais avec l'accent italien ou l'italien avec l'accent français. D'ailleurs à la base je tourne en français...

La porte de l'ascenseur claque. Voilà Bazin. Effusions. Assaut d'excuses de part et d'autre; l'un parce qu'il est en retard, l'autre parce qu'il va l'être, qu'il est près de midi... etc. En effet le temps a passé et les minutes comme les secondes sous le charme de la parole dépouillée de Renoir. Celui-ci pourtant ne nous chasse pas; il fait venir sa secrétaire, dicte pour nous missives et télégrammes, nous suggère des noms, enfin il va chercher une lettre de Dudley Nichols (dont nous publions un extrait par ailleurs) à propos de *The River*, qu'il veut nous lire, non pas parce qu'elle est laudative pour lui mais parce qu'elle est intéressante en elle-même, parce qu'elle dit bien ce qu'il a voulu exprimer dans le film.

Le petit salon étant fort obscur, il nous entraîne près d'une fenêtre au bord de l'escalier et il nous traduit la lettre, sans hésitation, mais très lentement, s'appliquant à donner à chaque mot sa correspondance la plus poètiquement forte. Il y a une certaine émotion dans sa voix, mais une émotion sereine, pas sentimentale. Chaque phrase vient recouvrir la précédente comme la vague recouvre la vague, avec une sorte de grondement sourd.

Me ferais-je moquer si je souligne la beauté de ce spectacle, de ce visage isolé dans un rais de lumière, moins lumineux pourtant que ce regard azuré, que la simplicité totale de cet homme d'un poids à la fois si terrestre et si léger ?

La voix roule sur la grève fascinée de notre attention :

« *...peut-être les enfants dans leur innocence savent-ils cela,*
Et c'est pourquoi fascinés
Ils s'agenouillent devant la tête capuchonnée de l'inconnu ».

C'est fini. Il se tait un instant, puis il ajoute :

— On fait des films, on se donne à eux... et puis on a deux ou trois copains qui vous disent ou vous écrivent des choses comme ça... et ça suffit, on est content.

Jacques Doniol-Valcroze

Note. — Il est à remarquer que les avis exprimés dans cet entretien par Renoir recoupent ou correspondent aux opinions : 1° d'Armand Salacrou écrivant récemment « que le cinéma a libéré le théâtre » en le débarassant de ce qui n'était pas pour lui (cf. l'exemple de Renoir sur la rivalité cinéma-télévision); 2° d'Orson Welles qui a écrit et déclaré plusieurs fois que le principal problème pour le cinéma était de fonder un nouveau moyen d'expression poétique; 3° de Robert Bresson qui estime que le temps du cinéma spectaculaire, « sensationnel », est passé, qu'un film comme *Sunset Boulevard* en marquait une sorte d'apogée et de critique tout en en sonnant le glas, qu'il reste maintenant à se tourner vers le vierge domaine (à l'écran) de la vie intérieure.

●

Filmographie abrégée de Jean Renoir

Dans cette filmographie très résumée nous avons mentionné, outre les films réalisés par Jean Renoir, ceux auxquels il a participé à d'autre titres (acteur ou scénariste) afin de donner une vue d'ensemble de ses activités cinématographiques. Nous reproduisons également ci-dessous le tableau généalogique de la descendance d'Auguste Renoir qui, comme on peut le voir, fut brillante.

Auguste Renoir

Pierre 21 Mars 1885	*Jean* 15 Septembre 1894	*Claude* 4 août 1901
Claude (l'opérateur) 3 Décembre 1913	*Alain* 1922	

1924 - UNE VIE SANS JOIE (Catherine). — Scénario : Jean Renoir. Réalisation : Albert Dieudonné. Production : Jean Renoir.

1924 - LA FILLE DE L'EAU. — Scénario : Pierre Lestringuez. Réalisation : Jean Renoir. Assistant-Réalisateur : Pierre Champagne.

1926 - NANA. — Scénario : Pierre Lestringuez d'après le roman d'Emile Zola. Décors : Claude Autant-Lara. Réalisation : Jean Renoir

1927 - CHARLESTON. — Scénario : Pierre Lestringuez. Réalisation : Jean Renoir. Assistants : André Cerf et Claude Heymann.

1927 - MARQUITTA. — Réalisation : Jean Renoir. Scénario : Pierre Lestringuez.

1928 - LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES. — Réalisation : Jean Renoir et Jean Tédesco.

1929 - TIRE AU FLANC. — Scénario : Jean Renoir et Claude Heymann d'après le vaudeville de Mouézy-Eon et Sylvane. Réalisation : Jean Renoir. Assistant : André Cerf.

1929 - LE TOURNOI. — Adaptation d'après le roman de Henri Dupuy-Mazuel et réalisation : Jean Renoir. Assistant : André Cerf.

1929 - LE PETIT CHAPERON ROUGE. — Réalisation : Alberto Cavalcanti. Interprètes : Jean Renoir (le loup), Catherine Hessling, André Cerf, Pierre Prévert.

1929 - LA P'TITE LILI. — Chanson filmée. Réalisation : Alberto Cavalcanti. Interprètes : Jean Renoir et Catherine Hessling.

1929 - LE BLED. — Scénario de Henri Dupuy-Mazuel et Jager Schmidt. Réalisation : Jean Renoir. Assistants : André Cerf et Arcy-Hennery. Ce film fut commandé pour la commémoration du centenaire de l'Algérie. L'Etat en était co-producteur.

1931 - ON PURGE BEBE. — Scénario d'après Georges Feydeau. Réalisation : Jean Renoir. Assistant : Claude Heymann. Premier film parlant de Renoir.

1931 - LA CHIENNE. — Scénario d'après La Fourchardière. Réalisation : Jean Renoir.

1932 - LA NUIT DU CARREFOUR. — Adaptation d'après Simenon et réalisation : Jean Renoir. Assistants réalisateurs : Jacques Becker et Maurice Blondeau.

1932 - BOUDU SAUVE DES EAUX. — Adaptation d'après la pièce de René Fauchois et réalisation : Jean Renoir. Assistant : Jacques Becker.

1933 - CHOTARD et COMPAGNIE. — Scénario d'après la pièce de Roger Ferdinand. Réalisation : Jean Renoir. Assistant : Jacques Becker.

1934 - TONI. — Scénario : Jean Renoir et Carl Einstein d'après la documentation réunie par J. Levert pour son roman Toni. Dialogues de Carl Einstein. Réalisation : Jean Renoir. Assistant : G. d'Arnoux. Opérateur : Claude Renoir.

1934 - MADAME BOVARY. — Adaptation d'après Flaubert et réalisation : Jean Renoir. Assistant : Jacques Becker.

1935 - LE CRIME DE MONSIEUR LANGE. — Scénario : Jacques Prévert d'après une idée de Jean Renoir et Jean Castanier. Dialogues : Jacques Prévert. Réalisation : Jean Renoir. Production : Oberon. Distribution : Minerva.

1936 - LA VIE EST A NOUS. — Court métrage de propagande pour le Front Populaire réalisé par une équipe de jeunes techniciens sous la direction de Renoir.

1936 - UNE PARTIE DE CAMPAGNE. — Scénario d'après la nouvelle de Maupassant. Réalisation : Jean Renoir. Les extérieurs ont seuls été réalisés. Direction montage et adaptation définitifs (1940) : Marguerite Renoir et Jacques Becker.

1936 - LES BAS FONDS. — Scénario : Zamiatine et Jacques Companez, d'après le roman de Maxime Gorki. Adaptation et dialogue : Charles Spaak. Réalisation : Jean Renoir. Décorateur : Eugène Lourié. Montage : Marguerite Renoir. Assistant : Jacques Becker. Production : Albatros.

1937 - LA MARSEILLAISE. — Equipe technique et ouvrière : CGT. Scénario : Jean Renoir avec, pour les détails historiques, la collaboration de Carl Koch et N. Martel Dreyfus. Réalisation : Jean Renoir. Assistants-réalisateurs : Jacques Becker, Claude Renoir, J.P. Dreyfus, Demazure, Cl. Renoir (frère), Maurette, Corteggiani. Production : Société de Production et d'Exploitation du film « La Marseillaise ».

1937 - LA GRANDE ILLUSION. — Scénario : Jean Renoir et Charles Spaak. Réalisation : Jean Renoir.

1938 - LA BETE HUMAINE. — Adaptation d'après le roman d'Emile Zola, dialogues et réalisation : Jean Renoir. Assistant réalisateur : Claude Renoir (frère).

1939 - LA REGLE DU JEU. — Scénario et dialogues : Jean Renoir. Réalisation : Jean Renoir. Assistants réalisateurs : André Zwoboda et Henri Cartier.

1939-1940 - LA TOSCA. — Scénario de Jean Renoir en collaboration avec ses amis et collaborateurs C. Koch et L. Visconti. La guerre a empêché la réalisation par Renoir sauf la 1re séquence. Réalisation de C. Koch, mais le découpage technique préalable était de C. Koch et Jean Renoir.

Octobre 1940 - DEPART EN AMERIQUE.

1941 - SWAMP WATER (L'ETANG TRAGIQUE). Production : 20th Century Fox. Scénario : Dudley Nichols. Réalisation : Jean Renoir.

1941 - Renoir est engagé par Universal *où il commence un film avec Deanna* Durbin, qu'il n'a pu terminer.

1942-1943 - THIS LAND IS MINE (VIVRE LIBRE). — Production : Jean Renoir et Dudley Nichols. Distribution et financement : R.K.O. Scénario : Dudley Nichols et Jean Renoir. Réalisation : Jean Renoir.

1944 - SALUTE TO FRANCE. — Métrage produit à New-York par l'Office of War Information à l'usage des commandos de débarquement. Le montage définitif utilise le travail de Renoir mais aussi beaucoup d'autres éléments.

1945 - THE SOUTHERNER (L'HOMME DU SUD). — Production indépendante : David Loewn et Robert Hakim. Scénario : Jean Renoir d'après le roman de George Cessionsperry. Réalisation : Jean Renoir. Opérateur : Lucien Andriot.

1946 - THE DIARY OF A CHAMBERMAID (LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE). — Production : Benedict Bogeaus. Scénario : d'après Octave Mirbeau par Jean Renoir et Burgess Meredith. Réalisation : Jean Renoir. Décors : Eugène Lourié. Opérateur : Lucien Andriot.

1946 - THE WOMAN ON THE BEACH (LA FEMME SUR LA PLAGE). — Production R.K.O. Scénario : Jean Renoir, Franck Davies et J. R. Michael Hogan, d'après le roman de Mitchell Wilson, « None to blind ». Réalisation : Jean Renoir. La première version a dû être éemaniée et édulcorée pour des raisons commerciales (1/3 environ de la version actuelle a été retournée après coup).

1949 - Jean Renoir part aux Indes pour entreprendre la réalisation de THE RIVER.

1951 - THE RIVER (LE FLEUVE). — Production : Kenneth Mc Eldowney. Scénario : Rumer Godden et Jean Renoir, d'après le roman de Rumer Godden. Réalisation : Jean Renoir. Opérateur : Claude Renoir.

1952 - Jean Renoir va entreprendre, à Rome, la réalisation du CARROSSE D'OR. Scénario : Jean Renoir d'après *Le Carosse du Saint-Sacrement* de Prosper Mérimée. Opérateur : Claude Renoir. Assistant : Alain Cuny. Interprète principale : Anna Magnani. Jean Renoir aurait ensuite l'intention de réaliser un film en France dont l'action se situerait en Bourgogne.

LETTRE DE MADRID

Atouts et Jeux sans joueurs

par

LO DUCA

Madrid, Décembre 1951

A part le Centre Expérimental du Cinéma de Rome, il n'existe pas une pépinière comparable à l'Instituto de Investigaciones y experiencias cinematograficas de Madrid. C'est à la fois une académie et une université d'où sortent des cinéastes à la préparation théorique et pratique impeccable. Une bâtisse très moderne, derrière le romantique Hippodrome Ancien, héberge cette école modèle qui pourrait former les meilleurs réalisateurs du monde hispanique de demain.

Les dix studios de Madrid et de Barcelone ont produit 150 films en cinq ans, mais pourraient facilement en produire une centaine par année, à un prix qu'on peut chiffrer à un peu moins que la moitié du prix d'un film réalisé en France.

L'Espagne dispose actuellement de 4.000 salles (une salle par 7.156 habitants, contre 1 sur 7 263 en France, 1/7 038 aux Etats-Unis, 1/5 347 en Italie) qui accusent une recette de 1 500 millions de pesetas. 4 000 cinémas contre 240 « plazas de toros »... Barcelone vient en tête avec 405 salles, puis Madrid avec 165, Valence avec 265, Séville avec 140.

Un important réseau de ciné-clubs prépare des couches nouvelles d' « afficionados » du cinéma. Leur organisation est exemplaire et il suffit de voir un de leurs programmes pour se rendre compte du niveau de leur culture.

Une critique vigilante, libre, sensible et très au courant de l'histoire du cinéma couronne le tout. Elle est sans pitié, et les films espagnols en sont les premières victimes.

Hélas ! ils le méritent. Il est surprenant, en effet qu'un pays qui dispose de tels atouts et *qui est l'Espagne* n'ait pas de joueurs. Un pays qui participe aussi puissamment que l'Espagne à l'art moderne, à la philosophie, au théâtre, à la tragédie éternelle ou quotidienne, n'a pas trouvé encore un cinéma à sa taille. C'est là un fait. La censure est accusée de tous les péchés, et pourtant elle a laissé « passer » *Miracle à Milan* qui épouvante et horrifie nos réactionnaires qui avaient réussi à se déguiser sous les oripeaux des bons mots. Mais seul un pays sans censure peut reprocher à l'Espagne d'en avoir une.

Pourquoi cette absence de « joueurs » dans le cinéma espagnol ? L'Espagne est pourtant derrière leur dos, vivante, passionnée, hypersensible, angoissée ou joyeuse. La vie est partout. L'histoire a accumulé en Espagne les plus grandes aventures européennes et africaines de l'art et de l'esprit. On trouve ici la trace d'une Méditerranée mythique qui a charrié les Phéniciens et les Grecs, les Latins et les Maures, l'écho de Vélasquez ou de Cervantès, du Greco, de Lope de Vega ou de Goya, le goût de la grandeur et de l'absolu.

Je suis arrivé à Madrid un jour de quête. Des milliers d'enfants vous harcèlaient avec des tire lires en forme de tête de nègre ou de chinois au poing. Deux de ces enfants quêteurs se croisent à l'entrée d'un métro. Gag : très sérieusement *ils font mine de quêter entre eux.*

Dans un taxi (Citroën 1922), le voyageur dit qu'il est pressé. Très respectueusement le chauffeur répond... « Moi, je ne le suis pas... ».

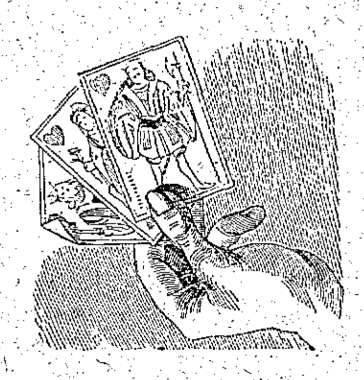
Dans la rue, on demande où sont les Postes (Correos). Le passant donne les indications et ajoute sans rire : « Vous tomberez juste sur Nuestra Senora de Correos » (Notre-Dame des Postes), critique admirable de cet édifice gothico-palladio-chinois...

Une Espagne extraordinairement riche et vivante n'attend qu'une paire d'yeux ouverts. Ce jour-là, le mot *hispanidad* définira une réalité possible.

J'ai cherché un pourquoi à l'absence des « joueurs » ou du moins à leur rareté. Sans doute connaissent-ils mal le monde qui les entoure et sont-ils victimes de cet « adjectif » qui fit des ravages en Italie. Mais c'est insuffisant. La Semaine du Cinéma Italien qui vient de se dérouler à Madrid (avec *Miracle à Milan, Chronique d'un amour, Primavera,* etc...) prouve que ces joueurs savent voir aussi bien que les autres. Une évasion plus profonde, peut-être...

Quoi qu'il en soit, un Comité Espagnol formé de Luis Gômez Mesa (Président), Alfonso Sanchez, Miguel Pérez Ferrero (« Donald »), Carlos Fernandez Cuenca, Adriano del Valle, Joaquim Romero Marchent, José Luis Gômez Tello, Guillermo Salvador de Reyna, José Germain, va choisir pour nous, dans trente ans de production espagnole, une « Semaine » que nous pensons définitive pour la connaissance de cette tranche de cinéma européen. Grands films, courts métrages, films d'amateurs seront présentés bientôt à Paris. Nous jugerons sur pièces et sans préjugés. Nous ne pensons pas nécessairement à Caravage en voyant *Voleurs de Bicyclettes,* et nous promettons d'ignorer Goya en voyant *La altea maldita.*

Lo Duca



NOUVELLES DU CINÉMA

Nous inaugurons cette nouvelle rubrique, d'une part pour rendre notre revue plus complète, d'autre part pour satisfaire aux demandes de nombreux lecteurs. Nous n'ignorons pas qu'une publication mensuelle ne peut prétendre suivre l'actualité et que nous serons dans neuf cas sur dix « grillés » par les quotidiens et les hebdomadaires de cinéma. C'est pourquoi nous nous efforcerons — outre la recherche de nouvelles-inédites — de faire, grâce au recul du à notre périodicité, un « choix » parmi les informations en espérant, qu'au bout de douze numéros, nos « nouvelles » constitueront un panorama complet, mais dépouillé de l'accessoire, de l'actualité cinématographique internationale.

FRANCE

La « crise » continue. Il se passe peu de semaines sans que l'on apprenne qu'un producteur a du interrompre tel film ou renoncer à mettre en chantier tel autre. Nous réservant de revenir à part sur les attendus de cette crise, nous préférons donner ici les nouvelles positives du cinéma français.

• René Clément a terminé le montage de *Jeux Interdits*. On sait que le film devait primitivement comporter deux parties. En définitive il sera constitué uniquement par l'épisode « Croix en bois, croix en fer » tiré d'un roman de François Boyer : *Les jeux nouveaux* et adapté et dialogué par le réalisateur, Pierre Bost et Jean Aurenche. Il conte l'histoire d'une petite fille dont les parents sont tués pendant l'exode de 1940 et qui est recueillie durant quelques jours par une famille de paysans. René Clément a tourné le film entièrement en extérieurs et dans des décors construits sur place à La Foux, petit village des Basses-Alpes, situé à 1.100 mètres d'altitude.
C'est un film sans vedette dont les deux interprètes principaux Brigitte Fossey (5 ans) et Georges Poujouly (11 ans) n'avaient jamais joué. Le reste de la distribution est constituée par des acteurs de composition et la figuration a été recrutée sur place. Clément a tourné dans des conditions de liberté totale... ce qui est assez rare... « ce conte de fée moderne qui est aussi, dit-il, l'histoire d'une petite fille qui, en enterrant son chien puis des tas de petits animaux, « enterre » aussi inconsciemment un malheur qui la dépasse : la mort de ses parents ».





A gauche : René Clément dirige une scène de *Jeux Interdits* ; à droite : trois des interprètes du film dont les deux jeunes vedettes, Georges Poujouly (11 ans) et Brigitte Fossey (5 ans).

• Jacques Becker, lui, a terminé *Casque d'or* avec Simone Signoret, Serge Reggiani et Claude Dauphin, après trois semaines d'extérieurs à Annet-sur-Marne et cinq semaines de studio à Billancourt. S'inspirant de l'histoire authentique de *Casque d'or*, courtisane de la belle époque pour qui les mauvais garçons jouent du couteau, il avait déjà écrit il y a dix ans ce sujet de film ...qui faillit être réalisé par d'autres que lui. Il l'a récrit aujourd'hui avec Jacques Companez et a rédigé les dialogues.

• Alexandre Astruc tourne *Le Rideau cramoisi* d'après Barbey d'Aurevilly, avec Anouk Aimée.

• Luis Sasslawsky (origine : sud-américaine), ancien assistant de Jean Renoir, va réaliser *La Neige était sale* d'après la pièce de Georges Simenon et Frédéric Dard montée à Paris l'année dernière par Raymond Rouleau. Les créateurs Daniel Gelin et France Descaut conserveraient leurs rôles. Valentine Tessier remplacerait Lucienne Bogaert.

• *Maison de poupée* d'Ibsen sera peut-être portée à l'écran par Jean Delannoy... ou Jean-Paul Le Chanois.

• Lorsque Jean Grémillon aura terminé *Caf' Conc'*, il se rendrait à Rome au mois d'avril pour y réaliser *Je t'écris* d'après un scénario de Fulchignoni sur le problème des illettrés.

• Yves Allégret de son côté fait preuve d'une grande activité. Il vient de tourner un des sketches des *Sept péchés capitaux : La Luxure*, d'après la nouvelle de Barbey d'Aurevilly, « Le plus bel amour de Don Juan », adaptée et dialoguée par Jean Aurenche et Pierre Bost. Interprètes : Viviane Romance et Frank Villard. Images de Roger Hubert, décors de Trauner, musique de Georges Auric.

Allégret a également terminé *Nez de cuir, gentilhomme d'amour* avec Jean Marais, Mariella Loti, Françoise Christophe, Yvonne de Bray, Jean Debucourt et Valentine Tessier. Rappelons que ce film est une co-production franco-italienne en deux versions, que Jacques Sigurd a adapté et dialogué le roman de La Varende, Georges Wakevitch dessiné les décors, Roger Hubert dirigé les prises de vues et Georges Auric composé la musique. Le film sortira à Paris en février.

Maintenant l'infatigable Allégret commence *La Jeune Folle* d'après une nouvelle de Catherine Beauchamp, film qu'il voulait déjà faire en 1946. Danielle Delorme est son interprète.

• Christian Jaque termine *Fanfan la Tulipe* avec Gérard Philipe, Paul Bernard, Gina Lollobrigida. Scénario original de René Wheeler et René Fallet. Dialogues d'Henri Jeanson. Images de Christian Matras.





Scènes de travail de *Casque d'or*. Sur la photo de gauche on reconnait Jacques Becker, Claude Dauphin, Simone Signoret et Serge Reggiani.



A gauche : Simone Simon et Daniel Gelin dans *Le Plaisir* de Max Ophüls. A droite : William Tub, Yves Montand et Charles Vanel dans *Le Salaire de la peur* de Henri-Georges Clouzot.

• Après un long tournage et de multiples difficultés Max Ophüls est enfin arrivé au bout du *Plaisir*. Daniel Gelin, Simone Simon et Jean Servais sont les acteurs du dernier sketch : « Le Modèle », adapté de Maupassant par Jacques Natanson comme les deux autres contes : « Le Masque » et « La Maison Tellier ». Images de Christian Matras et Philippe Agostini, décors de Jean d'Eaubonne, musique de Maurice Yvain. La distribution complète réunit Jean Gabin, Claude Dauphin, Danielle Darrieux, Gaby Morlay, Madeleine Renaud, Pierre Brasseur, Ginette Leclerc, Mila Parely, Paulette Dubost, Louis Seigner, Jean Meyer, Daniel Gelin, Simone Simon et Jean Servais, (qui dit mieux ? Cela n'augure d'ailleurs en rien de la qualité du film).

• Clouzot a dû interrompre les prises de vues du *Salaire de la peur,* d'après le roman de Georges Arnaud. Motifs : les circonstances atmosphériques; il s'est également cassé la jambe. Le film qui a été tourné entièrement en extérieurs dans le Gard et pour lequel une ville entière a été construite en pleine campagne reprendra-t-il en mai prochain ou sera-t-il continué incontinent en Afrique du Nord ? Mystère sur lequel seul le producteur, M. Borderie, pourrait nous renseigner. La moitié du film serait faite (durée générale prévue: quatre heures). Yves Montand et Charles Vanel sont entourés d'une distribution très internationale : Vera Clouzot, Dario Moreno, William Tub, Pat Hurst, Luis de Lima, Peter van Eycke..., etc...

• Par ailleurs Georges Arnaud ecrirait actuellement le scénario du prochain film de Clouzot.

ETATS-UNIS

• Billy Wilder vient de commencer à Hollywood *Stalag* 17, adapté d'une pièce de Donald Bevan et Edmond Trzcinski. Le film ne comporte aucun rôle féminin et sera interprété par William Holden, Charlton Heston, Don Taylor, Cy Howard et quelques-uns des comédiens qui ont créé la pièce a Broadway.

• Elia Kazan a terminé *Viva Zapata* d'après un scénario de John Steinbeck.

• Après avoir réalisé cette année *The Quiet Man* avec John Wayne, Maureen O'Hara, Victor Mac Laglen et Barry Fitzgerald, John Ford va mettre en scène *What Price Glory* avec James Cagney, Corinne Calvet et Dan Dailey.

• Lewis Milestone tournera prochainement une nouvelle version du roman d'Hugo « Les Misérables », avec Debra Paget, Louis Jourdan et Michael Rennie.

• Le roman d'Hemingway, *Les Neiges du Kilimandjaro,* va être porté à l'écran par Henri King. Adaptation : Casey Robinson. Vedette : Gregory Peck.

• Chaplin tourne *Limelight.*

BRESIL

• Alberto Cavalcanti achève l'organisation d'un Institut National du Cinéma, créé par le Gouvernement du Brésil. Production, distribution et exportation seraient ainsi contrôlées par un Ministère (probablement celui de la Justice).

• Mastrocinque achève une coproduction italo-brésilienne : *Areião (Sable),* tournée à San Paolo.

• Fernando de Barros tourne *Appassionata* avec Ray Sturgess (l'opérateur de *Hamlet*).

ITALIE

• Voici la distribution définitive du *Carosse d'or* que Jean Renoir va commencer à Rome d'après « Le Carosse du Saint-Sacrement » de Prosper Mérimée : Anna Magnani (La Perichole), Caussimon (le vice-roi), Umberto Spadaro (le Directeur des comédiens), Umberto Melnati (un comique), Elena Altieri (La duchesse de Castro), Luciana Vedovelli (la fille de la duchesse), John Pasetti (le commandant de la garde).

• Georges Wilhem Pabst se trouve actuellement à Rome où il prépare, avec Zavattini, Tommei et Pinelli, l'adaptation d'un scénario de Zavattini, *Trois jours ne suffisent pas*. Le film a pour cadre un institut religieux lors d'exercices spirituels.

• Luigi Zampa réalise *Procès d'une ville*, d'après un scénario de Suso Cecchi d'Amico qui retrace l'histoire d'autorités municipales compromises dans un procès de corruption.

• Luchino Visconti vient de finir *Bellissima* avec Anna Magnani.

• Roberto Rossellini, qui est en train de tourner *Europe* 1951, avec Ingrid Bergman (il a une semaine d'avance sur son plan), a terminé le second sketch des *7 Péchés capitaux : L'Envie*, d'après un roman de Colette : « La chatte », avec Andrée Debar et Orfeo Tamburi : ce film est une co production franco-italienne réalisée par Rossellini, Yves Allégret, Noël-Noël, Dréville, Autant-Lara, et de Fillipo qui achève actuellement les sketches adaptés par Charles Spaack d'une nouvelle de Maupassant, « Toine » : *La Colère* (avec Isa Miranda) et *L'Avarice* (avec Paolo Stoppa).

• Claude Autant-Lara a choisi *L'orgueil*, sujet original adapté par Jean Aurenche et Pierre Bost. Son interprète principale est Michèle Morgan. Jean Dreville illustrera prochainement *La Paresse*, scénario de Carlo Rim, avec Noël-Noël.

• Le dernier film d'Orson Welles, *Othello*, vient de sortir à Rome. Succès soutenu.

• *Due soldi di speranza* (*Deux sous d'espoir*) de Renato Castellani est le premier film italien désigné pour le prochain Festival de Cannes. Le prochain film de Castellani serait... *Roméo et Juliette*.

• *La machine à tuer les méchants*, film commencé par Rossellini il y a juste trois ans, est enfin prêt à sortir.

• Giuseppe de Santis vient d'achever *Roma 11h* (*C'est arrivé à Rome*), produit par Paul Graetz, avec Lucia Bosé, Carla del Poggio, Lea Padovani, Elena Varzi, Massimo Girotti, Raf Vallone, etc.

• Par ailleurs, Rossellini et Ingrid Bergman viennent de tourner à Rome un documentaire pour la Suède (« Radda Barnen »).

• Après de Sica, une nouvelle étoile monte dans le ciel du cinéma italien : Eduardo de Filippo, lui aussi venu du théâtre, mais en plus auteur. Son dernier film *Filumena Marturano* surprend l'Italie.





Deux sketches des *Sept péchés capitaux* : à gauche, Andrée Debar et Orfeo Tamburi dans *L'Envie* de Roberto Rossellini (d'après Colette); à droite, Viviane Romance dans *La Luxure* d'Yves Allegret (d'après Barbey d'Aurevilly).

HONGRIE

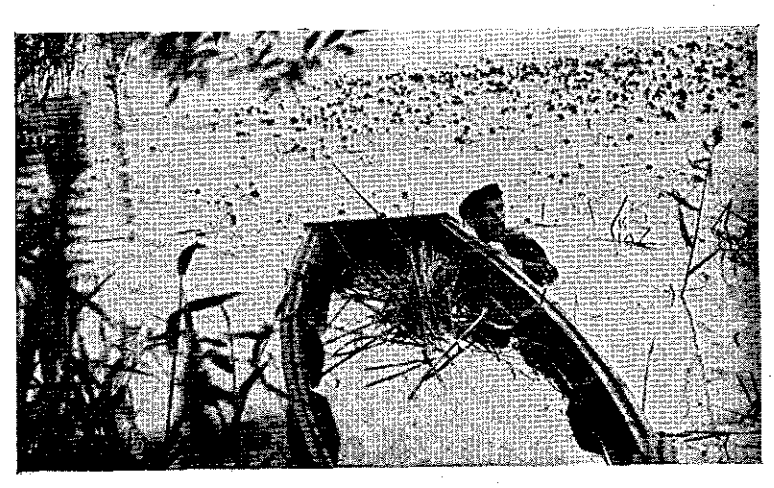
• Fryges Ban a donné une suite à *Lopin de terre*, qui après avoir été primé au festival de Marianske-Lazne en 1950 fit carrière en France. Cette suite s'intitule *Terre Libérée*. On y voit le paysan Josk — héros du *Lopin de Terre* — libéré de prison par la fin de la guerre, retourner dans son village où il est le promoteur d'une nouvelle coopérative. Les principaux thèmes (le manque d'outils, le travail des pionniers, l'entraide, la résistance des koulacks et de certains paysans) rappellent ceux de *La Ligne Générale* d'Eisenstein.

LE XII[e] CONGRES DU FILM SCIENTIFIQUE (PARIS)

• *La XII[e] rencontre organisée par Jean Painlevé et Georges Franju s'est déroulée cette année au Palais de la Découverte.*

Ce XIII[e] Congrès nous a permis de voir des documents exceptionnels : Le curare et les curarisants *de Jacques Lemoigne (France) et* Some aspects of muscle relaxants *(en couleurs) du Dr Stanford (G.-B.). Le premier s'impose par des qualités cinématographiques rigoureuse qui permettent d'oublier la longueur du sujet.* Die Pferde (Les chevaux) *de Fritz Brumsk (DEFA, Allemagne),* The private life of the silk worm *de M. Bravnani (Inde),* The Wind and the River *d'Arne Sucksdorff (Suède), qui rappelle l'esprit du* Fleuve *de Jean Renoir. Sucksdorff a été toujours la vedette « spectaculaire » de ces congrès, depuis* La Mouette grise; *cette année il a présenté aussi le plus mauvais documentaire:* Terres scandinaves, *au texte impossible et aux innombrables facilités, presque aussi mauvais que* Aux sources de la science des reflexes *de B. Svetozarov (U.R.S.S.). Deux films de voyage se détachent de l'ensemble :* La rivière et les hommes *de Jean Hurault et André Sausse (France) et* The White Continent *de Tom Stobart (G.-B.), ce dernier étant la première phase de l'expédition anglo-suédo-norvégienne au continent antarctique. Parmi les documentaires d'une formule classique signalons* En passant par la Lorraine *de Franju (France),* Eruzione dell'Etna *de Domenico Paolella (Italie, en couleurs), et* Riarche del Metano e del Petrolio *de Virginio Sabel (Italie).*

L'amateur qui sait s'abandonner à l'exploration pure des images peut voir avec profit Radiocinématographie de l'Œsophage *du Dr Van de Maele (Belgique),* Taenia equinococque *de Marcos Santa Rosa (Uruguay),* Chaos-chaos *du Pr. Schaeffer (U.S.A.),* Cytophysiologie des phagocytes *du Dr J. Frédéric (Belgique) ou* Tirs d'explosifs dans des blocs de calcaire *de M. Gillaire (France), absolu visuel à 3.200 images/sec. Jean Dragesco a aussi apporté son butin annuel de ciliés dramatiques.*



Fryges Ban : *Terre libérée.*

LES FILMS



Jean Renoir, *The River* : Patricia Walters et Thomas E. Breen.

LA ROBE BLEUE D'HARRIET

THE RIVER (LE FLEUVE), film en Technicolor de JEAN RENOIR. *Scénario :* Rumer Godden et Jean Renoir d'après le roman de Rumer Godden. *Images :* Claude Renoir. *Décors :* Eugène Lourié. *Musique :* accompagnement enregistré aux Indes. *Interprétation :* Patricia Walters (Harriet), Radha (Mélanie), Adrienne Corri (Valérie), Thomas E. Breen (Captain John), Nora Swinburne (la mère), Edmond Knight (le père), Arthur Shields (Mr. John). *Production :* Kenneth Mc Eldowney, 1951. *Distribution :* United Artists.

Nul doute que le dernier film de Renoir ne remporte en France le même succès que dans les pays Anglo-Saxons. J'imagine que, même les plus sévères à l'égard du *Journal d'une Femme de Chambre* et de *La Femme sur la Plage,* se montreront assez sensibles, cette fois-ci, à la flatterie des plus belles

couleurs qu'on ait jamais vues sur un écran, pour, oubliant ce qu'ils voulaient trouver, céder simplement au plaisir qu'on leur donne. Mon but n'est autre que de leur ôter tout scrupule de s'y abandonner tout à fait, en les guérissant du regret d'avoir bel et bien perdu leur cher Renoir de jadis. Car *The River,* loin de renouer avec les œuvres de la période française, éclaire d'un jour si vif cette *Femme sur la Plage,* dont certains allaient jusqu'à se faire un devoir de rougir, que, de cette confrontation, l'un et l'autre film n'auront, je l'espère, qu'à gagner. Ici, comme là, même refus d'un pittoresque facile, même concision dans le récit, et surtout, même souci de sacrifier les effets dits de « cinéma » à la rigueur d'une direction d'acteurs trop subtilement tyrannique pour n'émerveiller, je le crains, que les « connaisseurs ». Oui, ce film est *difficile* : s'il a tout pour plaire à cette élite, pour qui l'a fait Renoir, et qui se flatte d'avoir du goût et d'être sensible à ce qui touche la vérité de l'homme et de ses passions, il ne pourra manquer de dérouter quelque peu, ceux qui, plus nombreux chaque jour, s'intéressent moins à l'effet qu'à la facture. Voulant satisfaire ces derniers sans accabler les autres de considérations trop techniques, je leur donne en pâture ces quelques remarques, que je livre à dessein en vrac : que la notion de « naturel » est toute relative et que la vérité d'un geste trouve son fondement non dans l'imitation mais dans sa beauté intrinsèque et la richesse des significations dont il est chargé — je renvoie sur ce point à ce que je citais tout à l'heure de Renoir, en notant, toutefois que ce que j'aime entendre de sa bouche ne m'a paru souvent, chez d'autres, que la marque d'une incapacité à faire vrai —; que l'on observe chez un des metteurs en scènes réputé pour le plus souple et le plus rapide un goût de plus en plus prononcé pour les attitudes immobiles et les plans fixes qui, loin de trahir quelque vieillissement, marquerait plutôt en lui le désir d'accroître la tension de son récit et, par le sentiment qu'il nous donne d'une insupportable instabilité, de nous mieux préparer au choc que seront pour nous ces admirables et rares instants où, sortant tout à coup de leur solitude, deux êtres viendront se jeter à la face les bouffées d'une dissimulation, d'une pudeur ou d'une crainte trop longuement mûries; que c'est cela donc le « cinéma » ou, du moins, la plus haute forme d'un art qui, par essence descriptif, n'excelle que dans l'expression d'un tragique tout intérieur, je veux dire de notre inaptitude à livrer le plus cher de nos pensées (l'on aura pensé que je faisais allusion à la scène de la clairière entre Valérie et le capitaine John); qu'il ne s'agit pas de montrer ce qui ne l'a jamais été — et combien vain serait-ce dans un domaine où tout déjà, aussi, a été dit ? — mais d'enrichir d'un sens nouveau la situation la plus simple — et ne voulant pas qu'on me crût, sur ce point, trop prompt à



The River : Mélanie (Radha), Harriet (Patricia Walters) et Valerie (Adrienne Corri).

plaider coupable, j'ajoute que, si le roman de Rumer Godden dont est tiré *The River* n'est peut-être pas une très grande œuvre littéraire, je me priverais pourtant volontiers du faible argument que tout l'art, ici, est d'avoir fait quelque chose de rien : cette histoire de l'amour de deux jeunes filles pour un bel infirme de guerre, banal ailleurs, j'aime à la proclamer neuve et hardie, non tant parce qu'elle fut prétexte à exprimer l'inexprimable (le secret de la mise en scène de Renoir n'est-il pas moins dans la perfection technique de la réalisation que dans le choix même des situations dont le cinéma peut le mieux s'accommoder) mais qu'elle est, en ce moment-ci de notre histoire, une de celles qui nous touche le plus; que cette « actualité », donc, que Renoir revendique dans l'article que nous publions de lui, n'est point celle que pourraient définir nos dialecticiens moroses, trop incapables de spéculer au delà du présent pour pressentir que l'art soit, d'une époque, non le reflet figé mais le remède le plus efficace à opposer aux tares de celle-ci; que le plaisir, qu'à cette œuvre, prendront les plus blasés sera d'y retrouver le sentiment d'une beauté, d'une grâce, d'un amour de la nature et des hommes dont ni notre art, ni la réalité ne pensent plus offrir d'image; qu'il se sera trouvé au mois une œuvre pour redonner au regard de l'homme ce mystère dont cinq siècles de peinture l'avaient peu à peu dépouillé, à ses gestes, cette noblesse dont le « Quattrocento » avait paré les attitudes des rois et des saints, au décor familier de sa vie, d'aussi fraîches couleurs qu'aux costumes ou parures de l'Inde : car de cette couleur, Jean et Claude Renoir n'ont pas, comme d'autres plus prudents, systématiquement cherché à réduire l'importance mais, moins soucieux de rechercher le ton *neutre* que le ton *plat*, trouvent dans l'acidité de certaines teintes (je pense au mauve de la robe de la mère et au bleu de celle d'Harriet) le plus sûr garant de leur vérité — comme si le technicolor, infidèle toutes les fois qu'il s'agit de reproduire le bariolage discordant d'une scène prise sur le vif, n'était apte qu'à faire revivre la beauté d'une harmonie minutieusement concertée.

En face d'une telle œuvre, la tâche du critique n'est ni de se livrer à une exégèse, dont toute idée de valeur serait délibérément exclue, ni de céder à une emphase dont je voudrais qu'on m'excusât, mais, avant tout, de prendre bien soin de montrer quel cas il fait d'elle. Si l'on parcourt la rubrique de cinéma des revues littéraires de ces dernières années, toutes soucieuses de marquer l'intérêt fort vif qu'un esprit *cultivé* se doit, aujourd'hui, d'accorder au cinéma, on les remarquera plus empressés à rendre des films « dont on parle » un compte justement sévère que de déceler les œuvres où leur admiration pour cet art aurait tout loisir de s'exercer. Le but des CAHIERS est de signaler à tous ceux dont ils s'expliquent volontiers le scepticisme, les films qui leur paraissent le mieux illustrer la *cause* qu'ils défendent. *The River* est l'un de ceux-ci.

MAURICE SCHERER

DUEL AVEC LA VIE

FOURTEEN HOURS (QUATORZE HEURES), film de HENRY HATHAWAY. *Scénario :* John Baxton. *Images :* Joe Mc Donald. *Musique :* Alfred Newman. *Interprétation :* Paul Douglas (Dunnigan), Richard Basehart (Robert Cosick), Agnès Moorehead (Mrs Cosick), Barbara Bel Geddes (Virginia), Debra Paget (Ruth). *Production :* Sol C. Siegel-20th Century Fox, 1951.

Si un scénariste avait « inventé » le sujet de *Fourteen Hours* et l'avait proposé à un producteur doué de bon sens voire d'intelligence, celui-ci l'aurait certainement refusé. D'abord parce qu'il lui serait apparu incroyable qu'un candidat au suicide demeure quatorze heures sur le rebord d'une fenêtre avant de se décider à sauter, incroyable aussi qu'en quatorze heures toute la police de New York rassemblée n'ait pas trouvé un moyen d'empêcher le désespéré de sauter et enfin parce qu'il aurait soutenu raisonnablement que le seul spectacle d'une longue hésitation — si tragique soit-elle — sur un endroit aussi peu pittoresque que le bord d'une fenêtre, et ce à l'exclusion de tout autre



Henry Hathaway : *Fourteen Hours,* Richard Basehart, Paul Douglas et Barbara Bel Geddes.

ressort dramatique, ne constituait pas le motif logique et suffisant à un spectacle de plus d'une heure et demie. Le scénariste serait retourné chez lui en se disant qu'en fin de compte le producteur devait avoir raison. Il se serait remis à l'adaptation du dernier « best-seller » et le scénario dément aurait entamé dans le dossier des rebuts un sommeil définitif.

Mais voilà, le sujet de *Fourteen Hours* n'est pas inventé. Il s'agit d'un fait divers absolument authentique et qui défraya la chronique new-yorkaise il y a quelques mois. Des milliers de spectateurs rassemblés au pied de l'immeuble tragique et des millions de télé-spectateurs groupés devant leurs écrans de verre bombé, purent suivre, minute après minute, les monotones péripéties de ce singulier drame de la rue.

Peu importait alors pour le producteur que ce soit la réalité qui soit invraisemblable, car le bruit soulevé par l'incident assurait d'avance au film le bénéfice d'une large campagne de publicité fournie gratuitement par les trompettes béantes de l'actualité. Un incident similaire — dans son invraisemblance — vient d'avoir, en Italie, de semblables effets. Il s'agit de l'accident de la Via Savoia à Rome : une annonce demande une dactylo, deux cent postulantes se présentent, sous leur poids l'escalier s'effondre; résultat : morts et blessés. Autre résultat : deux metteurs en scène, de Santis et Génina, tournent tous les deux en ce moment un film sur ce sujet qui paraît, à première vue, aussi peu convaincant que l'autre. « Inventer » deux cent dactylos en chomage, les faire se rencontrer au même moment sur un même escalier dans le seul but de faire s'écrouler le dit escalier, cela relève d'une imagination dévergondée.

Tout cela donne à penser sur les limites de notre pouvoir de crédibilité et notre faculté à retourner notre veste devant les justifications de ce que nous appellons très grossièrement la réalité.

Ils sont bien vagues nos critères d'authenticité et nos notions sur ce qui est « filmable » ou non, qu'ils cèdent devant la plus banale des propositions : « c'est arrivé ».

En effet pourquoi dissimuler plus longtemps qu'à la projection de *Fourteen Hours* « on marche » aussi longtemps que dure le film sans même avoir la ressource, une fois la lumière revenue, de se dire que tout ça c'est bien joli, bien angoissant, mais que « dans

la vie ça n'arrive pas ». Ce qu'il serait intéressant de connaître ce sont les réactions du spectateur non prévenu, de celui qui ignorerait l'historicité du fait. Marcherait-il ? Ou bien les quelques réflexions qu'il se ferait de temps en temps par devers lui, durant la projection, du genre : « *ils* y vont un peu fort », n'introduiraient-elles pas dans son attention et ses possibilités de réceptivité des failles suffisantes pour rompre le charme ?

De toute façon l' « averti » est sous le charme. Il suit, envouté, le déroulement de la tragédie, épiant chaque tressaillement des muscles du visage du héros, guettant chaque phase du dialogue entre celui-ci et le dernier fil qui le retient à la vie : la sympathie bonhomme et attendrie d'un brave sergent de ville et rejette avec eux dans l'ombre du mépris les vaines gesticulations des comparses qui sont ici une mère pleurante, presque ignoble, un père ivrogne presque indigne, une fiancée empotée presque touchante, un chef de la police agité presque incapable et deux psychiatres très savants et tout à fait ridicules. En toile de fond le chœur de la tragédie est dans la rue : chœur des chauffeurs de taxis qui parient sur le saut ou l'absence de saut, duo de deux tourtereaux à qui cette mort en équilibre au trente cinquième étage aura *donné* l'occasion d'une rencontre, d'un flirt respectable et peut être d'un amour bien sage. Vous voyez bien, monsieur le producteur sceptique, que c'était un bon sujet.

Ajoutons que le film est extrêmement bien fait. Hathaway s'est attaché d'une part à recréer le plus possible le style des « *actualités* » et d'autre part à faire du rebord de la fenêtre un lieu dramatique dépouillé et sobre où le microscope de son objectif ne découvre que des gestes « utiles » en écartant toute fioriture mélodramatique. Il y a parfaitement réussi.

Reste le problème des « deux fins » : celle de la mort (*authentique*) et celle du sauvetage (inventée pour les âmes sensibles). Le plus curieux c'est que, même vues l'une après l'autre, elles paraissent également logiques et acceptables. Et nous qui pensions qu'un scénario bien construit conduisait à une seule fin possible et pas à une autre ! Voilà qui est bien dérangeant.

FRÉDÉRIC LACLOS

UNE FORME D'ORNEMENT

PRINCE BAYAYA, film en Agfacolor de JIRI TRNKA. *Scénario :* d'après un conte de B. Nemcova. *Poèmes :* V. Nezval. *Musique :* V. Trojan. *Production :* Film Tchécoslovaque d'Etat, 1950. *Distribution :* Procinex.

« Je ne suis pas un cinéaste, seulement un illustrateur » dit Trnka. Comme si ce n'était pas un des pouvoirs fondamentaux du cinéma, ce don du temps qu'il est seul capable de faire à volonté au dessin, à la peinture ou à l'imagerie. Comme si l'acte par lequel il élague le temps lui-même de ses bavures et de ses brouillons pour nous livrer en deux heures une vie exemplaire, épurée, comble de ce qui lui manquait, le style — comme si cet acte ne trouvait pas sa contrepartie et son équilibre dans l'acte inverse, celui par lequel dessin, peinture ou imagerie, qui sont style pur, auxquels manque le temps, le retrouvent et nous touchent par un nouveau biais, un autre commun dénominateur qui n'est plus la contemplation (jamais le mot de spectateur *n'est moins* à sa place qu'au cinéma) mais la participation. On en a tout de même fini avec les fausses étanchéités, théâtre ou cinéma, peinture ou cinéma. Aussi avec le cinéma, art du mouvement. Ce n'est pas parce que la caméra y bouge (au contraire, moins elle bouge, mieux ça vaut) que les films de Resnais sur des peintres sont d'abord du cinéma. C'est parce qu'enfin le tableau s'y voit restitué un temps qui lui appartient. C'est que la durée de son action n'est plus commandée par le temps du spectateur, qui est suspension, mais par le temps de l'écran, qui est parcours. Et le charme opère dans la mesure où pour la première fois, grâce au cinéma, le peintre, l'œuvre et le spectateur ont un élément commun, connaissent un rapport dynamique, et sont cousus provisoirement dans la même peau.

Les *illustrations* de Trnka procèdent du même charme. Et la simplicité de l'histoire, la lenteur du temps semblent



Prince Bayaya de Jiri Trnka.

bien confirmer que le cinéma ici est affaire de nature et non de moyens. Il semble qu'en effet le don de se promener librement dans l'imagerie féerique, de parcourir l'autre monde, se suffit à lui-même et exclut cette rouerie, ce damier d'effets et de *suspense* auquel recourt, par exemple, Mr. Disney (bien persuadé, lui, et à juste titre, que le seul fait de parcourir son univers en papier peint ne suffirait pas à envoûter le client). Mais la comparaison avec Disney est trop facilement accablante pour celui-ci, et serait un trop faible hommage pour Trnka. Opposer les bruns riches, les rouges graves, les gris et les bistres de Bayaya aux ecchymoses lyriques de *Fantasia*, par exemple, ne suffirait pas à célèbrer ce rachat de toutes les teintes sacrifiées, l'ordre et la volupté de ce luxe. Opposer la musique de Trojan à celle de Churchill comme victoire du thème populaire sur l'air à succès n'en dirait pas assez sur la noblesse de cette musique (et ces voix acides portées sur une orchestration savante, comme des anges de cathédrales). Du moins, les efforts d'ingéniosité par lesquels Disney cherche, avec force trucs, à nous faire croire à ce qu'il raconte, opposés à la simplicité de propos de Trnka, aussi à l'aise dans les limites de son « illustration » qu'un tableau à l'intérieur de son cadre, mettent en évidence ce paradoxe par lequel l'univers de Disney reste fermé sur lui-même, alors que le monde de Trnka débouche sur le nôtre. Et là-dessus, soyons juste, Trnka a un atout supplementaire : la troisième dimension. La marionnette battra à tous coups le dessin dans cette entreprise de merveilleux, parce qu'en 1951 la première condition du merveilleux, c'est le concret. Personne ne peut plus marcher dans la gaze et l'apparition, et, mieux encore que *Miracle à Milan* et *Gerald Mc Boing Boing*, les marionnettes de *Bayaya* s'approchent de la poésie dans la mesure où elles s'approchent de l'objet.

Et c'est bien à cela que nous pensons en quittant Bayaya : à une forme presque oubliée *d'ornement*. Un ornement qui n'est plus, comme ce que nous connaissons sous ce nom depuis les basses époques, un secteur inférieur de l'art, une monnaie de la beauté — mais ce qu'il est dans les hautes époques, au Moyen-Age ou dans les sociétés primitives, une valeur de civilisation, un hommage constant rendu à la création en l'imitant. De même que l'ampleur et la minutie du déroulement de l'histoire nous rappellent les romans du Moyen-Age, où l'émerveillement vient autant de la description, de l'appréhension concrète d'un décor, d'une armure ou d'un corps, que des surprises de l'aventure (les unes et les autres renvoyant d'ailleurs, par le truchement de la symbolique, au même absolu) — de même ce souci d'investigation de la beauté, qu'il apparaisse sous forme de bruns-rouges ou d'accords de neuvième, nous renvoie au plaisir d'orner, au

plaisir d'enluminer, à un plaisir qu'on aura tendance à nommer gratuit parce que c'est le seul justifié. Et si, tout en lui concédant tous ses charmes, certains ont reproché à *Bayaya* sa « lenteur », c'est un peu triste, mais c'est aussi un aveu. L'humain du XXe siècle n'aime pas s'attarder sous un charme, il veut vite en faire le tour — et nous ne savons que trop à quel point il est défavorisé, sous le rapport du temps, vis-à-vis du bœuf pour la contemplation, et vis-à-vis de la grenouille pour la volupté.

CHRISTIAN MARKER

LES BIZARRERIES DE LA PUDEUR

NO SAD SONGS FOR ME (LA FLAMME QUI S'ETEINT), film de RUDOLPH MATÉ. *Scénario :* Howard Koch d'après le roman de Ruth Southard. *Images :* Joseph Walker. *Décors :* Louis Diage. *Musique :* George Duning. *Interprétation :* Viveca Lindfors (Chris Radner), Wendell Corey (Brad Scott), Margaret Sullavan (Mary Scott), Natalie Wood (Polly). *Production :* Columbia, 1951.

Une jeune fille que l'on mena au cinéma pour la première fois fut peu surprise de la laideur de Gérard Philippe. Comment résister au rôle de..., ou de... ? Son cœur ingénu s'enflamma, elle oublia jusqu'au nom même de cette laideur et pleura, car on entendit des femmes dans la salle s'écrier : qu'il joue bien. Quelle erreur. Stendhal nous rappelle que « la beauté est l'expression du caractère, ou, autrement dit, des habitudes morales et qu'elle est par conséquent exempte de passion ». Il est pourtant sûr, par une curiosité dont le cinéma est prodigue, qu'il faille tomber dans les pièges de l'émotion à qui veut prendre du plaisir à *No Sad Songs For Me*.

On ne regarde la figure d'une femme que si l'on doute de son amour. La beauté de ce film est la certitude où nous sommes du cœur de M. Margaret Sullavan. Elle n'a de remarquable que les bizarreries de sa pudeur. C'est une femme pleine d'imagination et, partant, méfiante et tendre. Comme les jeunes américaines, elle taille ses sentiments sur le plus adroit patron du bonheur. Il se trouve donc que le découpage classique obtient ici une grande force



Rudolph Maté, *No Sad Songs For Me* : Viveca Lindfors et Margaret Sullavan.

de psychologie. Encore qu'il néglige l'espace, il permet de serrer l'actrice de plus près, puis d'entrer dans ses troubles intérieurs. Quelques gros plans de Ms. Margaret Sullavan en sont l'illustration. L'effet nerveux qu'ils produisent vient du degré d'égarement qu'ils présentent. Ils ne nous donnent que des incertitudes sur ce que l'actrice soit de sang-froid. On ne peut pas douter de la vérité de cet effet plus que se moquer du désarroi, autrement dit, des illusions que le bonheur suppose.

Ainsi le cinéma joue avec lui-même. Art de la représentation, il ne sait de la vie intérieure que les mouvements précis et naturels d'acteurs bien entraînés. La jalousie, le mépris, tous les hauts-faits du cœur doivent s'observer sur des gestes brusques et nonchalants, passionnés et lents. Le cinéma spécifie la réalité. Il lui serait vain de faire de l'instant plus que ce que l'instant même contient. Contrairement aux idées reçues, on voit qu'il n'y a pas de belle mise en scène sans un beau scénario. Platon disait que la beauté est la splendeur de la vérité.

Si le destin et la mort sont les thèmes choyés par le cinéma, il faut bien qu'il y ait dans cette présentation soigneusement réglée qu'est la mise en scène la définition même de la condition humaine.

No Sad Songs For Me est un film très simple. Nous disons : « cette femme... » et voyons à grand déchirement avoir prédit sa mort par ces paroles. Le cinéma se devait de jouer une fois avec ses propres données. Un ami apprit à l'héroïne qu'elle allait prochainement mourir. Elle eut de la difficulté à le croire mais se rendit à ses raisons et rentra chez elle en pensant trouver du secours ou, au moins, de la tranquillité puisque l'affaire d'amour qui l'en avait éloignée ne s'était pas suivie. Elle fut assez honnête pour ne pas se plaindre. Le manque d'imagination l'empêcha de voir dans l'éloignement autre chose qu'un plaisir frivole. Parfois, le désagrément d'une liaison trop longue trouve ainsi quelque bonheur. Il y a d'admirables intrigues où les acteurs changent d'idées comme de robes. Dans ce film elles s'enlèvent au contraire et se défont. Comme dans une maison de couture elles n'existent que le temps de leur exposition. Par manque d'importance les sentiments de cette femme se sont déchirés pour un rien. Ils devinrent si fragiles qu'elle se brisa le cœur. Ms. Margaret Sullavan meurt pour finir d'épuisement à l'instant où, ayant perdu sa vanité, elle se trouvait malheureuse en atours de jeune mariée modèle. Le film finit aussitôt : le cinéma s'étant piqué à son propre jeu.

HANS LUCAS

NOTES SUR D'AUTRES FILMS :

KISS TOMORROW GOODBYE (LE FAUVE EN LIBERTE), film de GORDON DOUGLAS. *Scénario :* Harry Brown, d'après le roman de Horace Mac Coy « Kiss Tomorrow Goodbye ». *Images :* Peverell Marley. *Musique :* Carmen Dragon. *Interprétation :* James Cagney (Ralph Cotter), Barbara Payton (Holiday), Margaret Dobson (Helena Carter), Ward Bond (Inspecteur Weber). *Production :* Warner Bros, 1951.

Un scénario cohérent, adroitement monté, reconstitue, à partir de la maintenant traditionnelle salle d'Assises, les aventures d'un *convict* du jour de son évasion du pénitencier à celui de sa mort. L'histoire et la réalisation sont celles d'un bon policier moyen.

C'est d'abord l'occasion pour James Cagney de camper une fois de plus, dans un registre de cynisme et de brutalité fermement soutenu, un dur qui nous donne presque la nostalgie de ces hors-la-loi non dépourvus de quelque secrète grandeur qu'incarne d'habitude Humphrey Bogart. C'est aussi celle de jeter un jour pénible sur une faune à l'intérieur de laquelle la noirceur des plus mauvais est moins alarmante que l'équivoque allure des rares autres. Comme dans *Asphalt Jungle,* tout le monde pratiquement baigne dans l'illégalité ou l'immoralité (excepté le grand chef de la police à peine entrevu dans son bureau du Q.G. entre deux bannières étoilées, et la jeune milliardaire qui n'a vraiment pas besoin d'être malhonnête).

Mais il y a moins de hardiesse dans tout cela qu'il ne semblerait à première

vue. Ce n'est pas parce que s'étale au banc de l'accusation une brochette impressionnante d'inculpés venus de milieux fort divers et de professions habituellement peu compatibles avec l'état de criminel que les murs sont renversés et les plafonds crevés. Au contraire. L'esprit subversif est désamorcé. Tous ces mauvais exemples servent de repoussoir à l'honorabilité de l'immense majorité qui bourdonne hors de l'écran. Inutile d'insister sur le problème de la compromission, au cinéma, d'une certaine race d'avocats. Ce n'est pas nouveau. Le cas des policiers vendus est déjà plus rare. Mais il s'agit ici d'une adaptation d'un livre d'Horace Mac Coy; et l'on sait qu'on fait plus souvent bon marché de l'intégrité des hommes de police, dans la Série Noire, qu'au cinéma (celui-ci est soumis à des interdits plus restrictifs que l'édition, étant jugé plus dangereux parce que plus suggestif, d'une influence plus directe sur l'esprit des masses). Cet inspecteur, chef d'un important service, n'est pas simplement un flic maladroit et malchanceux qui se serait laissé entraîner dans une combinaison louche sous la menace du chantage. C'est une brute active. Il rançonne les malfaiteurs dont il apprend les mauvais coups, non sans les intimider préalablement par un vigoureux passage à tabac.

Encore une fois, qu'est-ce que cela prouve ? Une brebis galeuse n'a jamais entraîné ni même compromis le troupeau, mieux affermi sur ses bases et confirmé dans sa bonne conscience après l'exclusion du membre indésirable.

Plus inquiétante est la rapide incursion dans la société « honorable ». La violence, la coercition, pour user de moyens plus détournés mais plus irrésistibles, semblent n'y être pas moins implacables. Le grand industriel a une envergure colossale, sa fille est une charmante jouvencelle d'esprit un peu indépendant certes, mais si droite, si claire, si *optimiste*... Il est milliardaire, ex-gouverneur, ex-Sénateur U.S. Il est considéré. Ce n'en est pas moins un monsieur dont on dit, dans les dialogues, qu'il peut « écraser » n'importe qui (avec toutes les apparences de la légalité). A un autre moment : « Dans deux heures, *ses hommes* seront à tes trousses. Ils t'auront ». On dirait qu'il s'agit d'un chef de gang.

Un fauve en liberté ? Qu'est-ce que cela a d'étonnant en pleine jungle ?

J. J. R.

●

LA POISON, film de SACHA GUITRY. *Scénario, dialogues :* Sacha Guitry. *Images :* Jean Bachelet. *Décors :* Robert Dumesnil. *Musique :* Louiguy. *Interprétation :* Michel Simon (Paul Braconnier), Germaine Reuver (Blandine), Jean Debucourt (Aubanel), Jeanne Fusier-Gir (la fleuriste), Pauline Carton (la mercière), Jacques Varennes (le procureur), Jacques de Feraudy (Monsieur Brun), Marcelle Arnold (Germaine). *Production :* Paul Wagner-S.N.E.G., 1951. *Distribution :* Gaumont.

Je n'irai pas jusqu'à affirmer, comme l'a fait Jean-Pierre Vivet dans L'OBSERVATEUR, que *La Poison* est un des meilleurs films français de l'année. Mais pour qui connaît l'absence quasi totale d'intérêt des films que Sacha Guitry tourne en série depuis quelques années, celui là est à coup sûr une bonne surprise. La réalisation en est pourtant d'une grande platitude, d'une médiocrité soutenue et d'une mélancolique pauvreté, l'interprétation — Michel Simon mis à part — très ordinaire, les « mots » même du « maître » ne sont pas très drôles — serait-ce pour une oreille indulgente... mais la simple vertu d'un scénario relativement original et audacieux fait que ce film — tourné en moins de quinze jours et pour peu d'argent — attire plus l'attention que nombre de grandes productions françaises de caractère dit « international ». L'audace est pourtant simple : elle consiste à affirmer que le crime paye parfois, à montrer un avocat « mâcher » involontairement le travail du futur assasin et à faire acquiter triomphalement celui-ci une fois qu'il s'est débarassé de sa femme d'un bon coup de couteau de cuisine dans le lard de l'abdomen. Le style « réaliste » de la première partie du film donne une certaine saveur à cette audace, mais à partir du procès le film tombe dans la parodie et l'audace avec.





Michel Simon et Germaine Reuvar dans *La Poison* de Sacha Guitry. - Bernard Blier et Danielle Darrieux dans *La Maison Bonnadieu* de Carlo Rim.

Seul Michel Simon reste remarquable jusqu'au bout et nous aide à croire que le film est bien signé du nom d'un débutant-réalisateur qui fit jadis l'excellent *Roman d'un tricheur*. F. L.

●

LA MAISON BONNADIEU, film de CARLO RIM. *Scénario, dialogues :* Carlo Rim. *Images :* Nicolas Hayer. *Décors :* Maurice Colasson. *Musique :* Georges Van Parys. *Interprétation :* Danielle Darrieux (Mme Bonnadieu), Bernard Blier (Bonnadieu), Yves Deniaud (Mouffe), Françoise Arnoul (Louisette), Berthe Bovy (Mme Ramadin), Michel François (Pascal Mascaret), Marthe Mercadier (Clorinde). *Production :* Les Films Marceau, 1951.

Carlo Rim en eut assez un jour de n'être qu'un bon scénariste et décida de devenir aussi un bon réalisateur. Il n'est pas le premier scénariste qui s'écrie un beau matin « Et moi aussi je suis réalisateur ! ». Cette tentation touche tôt ou tard tous ceux qui tournent autour de la caméra, un beau jour ils veulent la faire tourner. Donc Carlo Rim fit *L'Armoire volante,* très bon film comique où le réalisateur était surtout au service du scénariste. Avec *La Maison Bonnadieu* l'entreprise est plus complexe et la réussite est moindre. Carlo Rim s'est bien servi, son « histoire » est bonne et la « mise en scène » de cette histoire est correcte... et pourtant il y a quelque chose qui manque, ce qui pousserait à croire qu'un bon scénariste ne fait pas forcément un bon réalisateur. Il a beau se dire qu'après avoir vu tourner vingt de ses scénarios il a compris le «truc» et que nul n'est mieux servi que par soi-même, il n'en reste pas moins qu'il n'y a aucun chemin spécial pour conduire à la réalisation, il faut en avoir le tempérament. Le résultat c'est que dans *La Maison Bonnadieu,* il y a des « rôles », mais il n'y a pas de « caractère », les personnages ne vivent jamais de l'intérieur, ils gesticulent sans que cette gesticulation ait le mérite d'être stylisée comme les films de Clair.

Ceci dit, *La Maison Bonnadieu* nous permet d'admirer une fois de plus les qualités de comédienne de Danielle Darrieux, qui ne semble ici que répéter *mezzo vocce* une charmante comédie... à jouer plus tard, mais elle le fait avec une grâce charmante. F. K.

●

CHICAGO DIGEST (DU SANG DANS LA SCIURE), film de PAUL PAVIOT. *Scénario :* Louis Sapin et Albert Vidalie. *Images :* Yvan Bourgoin. *Interprétation :* Daniel Gélin, Anne Campion, Maria Riquelme, Michel Piccoli. *Production :* Les Films Marceau 1951.

Les *Luger* partent tout seuls. Les filles s'offrent. Slim, le G-Man, traverse les bas-fonds comme Moïse la Mer Rouge (il a fait un pacte avec le Seigneur). Les tubes de drogue sautent aux narines... Dans cette parodie des films policiers et des romans de la Série Noire, la dérision par exagération systématique des traits du modèle, pour être parfois facile, ne s'en avère pas moins le plus souvent efficace. D'aucuns ont prétendu qu'il y avait ici matière à



Chicago Digest (Daniel Gelin et Anne Campion.

long métrage; probablement le comique à tout prendre assez uniforme déterminé par l'optique immuable et l'éclairage peu varié de la parodie bénéficie-t-il au contraire des limites du court métrage; son effet n'a pas le temps de s'émousser ni de se disperser : il fait balle. Le ton est donné dès le générique, imprimé sur des cartes de grand deuil. Les interprètes sont présentés un à un comme un sinistre jeu de massacre; chacun d'eux ne reste sur l'écran que le temps de recevoir une décharge d'automatique dans le ventre. Réjouissant défilé en vérité.

Mais il y a plus que la parodie de la Série Noire : il y a la satire burlesque de la mégalomanie yankee : « hénaurmes » déploiements de forces policières, incursion dans ce moderne royaume d'Absurdie qu'est le Cinéma, méthodes ahurissantes de la publicité.

Les dialogues fourmillent de ces comparaisons et de ces images saugrenues qui fleurissent le style des Peter Cheyney et autres Hadley Chase; le mécanisme de celles-ci est tellement automatique, leur répétition tellement fréquente qu'on s'en lasserait bien vite. Une des plus divertissantes trouvailles du film réside dans ces sous-titres burlesques ou simplement humoristiques qui traduisent dans un autre registre de comique ou d'ironie des images déjà fort significatives par elles-mêmes.

La morale enfin ne saurait être oubliée, et si le chef du gang échappe in extremis à la chaise électrique parce que les plombs sautent, les gangsters-salutistes brandissent les pancartes du rachat : croyez-nous, le crime ne paie pas.

J. J. R.

●

JEANNOT L'INTREPIDE, dessin animé en Technicolor de JEAN IMAGE. *Scénario* : Eraine. *Dialogues* : Paul Colline. *Images* : Tchikine. *Décors* : Tessarech, Canale. *Musique* : René Cloerec. *Animation* : Boutin, Breuil, sous la direction de Champeaux. *Production* : Les Films Jean Image, 1950. *Distribution* : Ciné-Sélection.

Un assez pauvre critique serait celui qui ne confesserait pas ses erreurs. Essayons de ne pas être ce critique. J'ai été un des champions de *Jeannot l'intrépide,* pour avoir vu, isolément, la séquence la meilleure, celle de la fête foraine, l'année dernière, au gala du court métrage. Puis j'ai vu le film avec les camarades du prix Jean Vigo. Puis j'ai vu que l'on présente ici et là Jean Image comme le maître du dessin animé européen. Et il est vrai qu'il est le troisième, sauf erreur, après un Danois et un Espagnol, à réaliser, sur ce continent, un dessin animé de long métrage. Saluons donc cette performance.

Il serait injuste d'en demeurer là, mais on est tenté d'être injuste après de tels éloges (auxquels, hélas, j'ai naguère joint les miens, dans un moment d'aberration). Le scénario est à peu près inexistant et, dans la mesure où il existe, il est enterré sous des morceaux de bravoure, dont celui que j'ai dit. Il y a deux ou trois décors réussis, vers le début, notamment celui des dalles noires et rouges. Le commentaire ne dépasse pas le travail du chansonnier aimablement doué. Les insectes sont bien venus, mais la silhouette humaine ne passe pas. Le dessin est le plus souvent pauvre. La musique, qui donne de l'animation à certain passages, et une espèce de poésie familière, joue le rôle de la mayonnaise, sans suffire à faire un sujet avec du mouvement sur du mouvement. Tout cela fait une mosaïque de courts métrages et de vaines rallonges et transitions, tout cela sent, à une séquence et quelques images près, le travail à façon hâtivement expédié, avec quelques menues promesses.

JEAN QUEVAL



LA REVUE DES REVUES

ITALIE

BIANCO E NERO (Via dei Gracchi, Roma, 128) nº 8-9. — La belle revue de Luigi Chiarini a publié un numéro double entièrement consacré à René Clair. Nous trouvons au sommaire une étude de Mario Verdone « L'arte di René Clair », extrêmement intéressante et digne en tous points de la rigueur critique habituelle à la revue, le scénario intégral du *Silence est d'Or*, un excellent choix de photos de ce films, une filmographie et une bibliographie très complètes.

PORTUGAL

PROJEÇAO, CADERNOS DE CINEMA (Clube Português de Cinematografia, Ciné-Clube de Porto), nº 3. — Ce cahier est constitué par un essai de Manuel de Azevedo, intitulé « Perspectiva do Cinéma Português ». L'auteur dresse un tableau historique très vivant du cinéma portugais, qui vit le jour en 1895 avec déjà une production organisée, étudie sous tous leurs angles les problèmes que pose la production et la distribution des films dans son pays, et montre les voies de l'avenir.

Très complet, abondamment et fort bien illustré, ce petit volume doit prendre place dans la bibliothèque de tout cinéphile curieux d'information internationale.

FRANCE

RACCORDS (15, boulevard Garibaldi, Paris, 15e), nº 9. — La meilleure partie de ce numéro d'automne est consacrée à Jean Mitry. Celui-ci établit lui-même avec précision les *sources* des *Images pour Debussy*, démonte minutieusement le mécanisme du film abstrait, explique et détaille pour le spectateur les préoccupations qui ont été les siennes en réalisant son film. On trouvera ensuite le découpage de *Reflets dans l'eau* et d'*Arabesque en Sol*, ainsi qu'une filmographie provisoire...

Le reste du numéro ne présente malheureusement pas le même intérêt : deux textes sur Chaplin, l'un d'une agaçante banalité, l'autre fort ennuyeux. Des « propos » d'un conservateur du Musée du Louvre (dont il eût mieux valu, charitablement, taire le nom) sur le film historique. Propos, certes, de bonne compagnie, mais formant une suite assez étonnante d'approximations confuses et de contre-vérités critiques. Cela s'achève ainsi : « ...nous avons dépassé le stade du film historique où Hollywood vous montrait Lucrèce Borgia embrasser ses amants sous un réverbère à Miami Beach ». On demande la référence.

REFLETS DU CINEMA (17, rue des Prêtres-Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris, 1er), nos 1 et 2. — Le premier numéro de cette nouvelle publication est d'une lecture *affligeante*. Dès l'abord, un long article de M. I. Hilleret rebute le lecteur le plus bienveillant, non tant par le sujet traité qui pouvait être intéressant, que par sa psychologie sommaire et son style infantile. Ensuite, on se noie dans une grisaille qui fait presque regretter CINÉMONDE... Le numéro 2 (novembre) marque une nette amélioration. On lit sans déplaisir un reportage sans prétention sur Hollywood. Un texte de Claude Renoir retrace l'expérience du Technicolor faite par l'auteur avec *The River*. Jean Néry traite du burlesque, Luc Bérimont prophétise l'âge de la T.V. Mais du côté de chez Chwat, hélas ! même insignifiance. Notons encore une conversation entre le R.P. Flipo et Claude Autant-Lara qui a la saveur de certains dialogues de sourds.

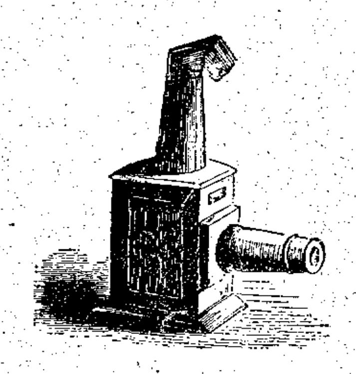
ANGLETERRE

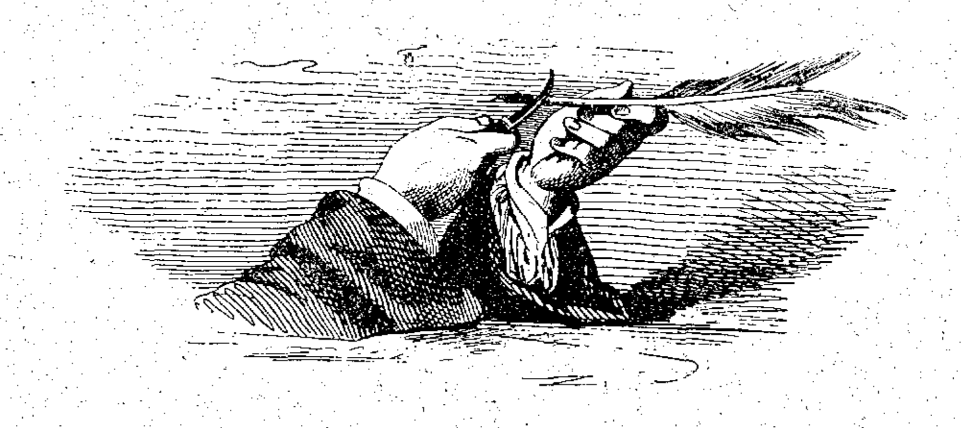
SIGHT AND SOUND (British Film Institute, 164 Shaftesbury Avenue, London W C 2). Vol. 21, n° 2 octobre-décembre 1951. — Dans ce numéro, Pénélope Houston considère l'évolution du mythe ou de la mode du héros, concrétisation des désirs du public, reflet de son goût changeant. Ainsi va la « mode héroïque », du Valentino actif et dominateur de 1920, à Gabin ou Bogart, mélancolique personnage, vêtu d'un misérable imperméable, égaré dans un coin des docks où la police viendra finalement le cueillir. Son évolution suit très exactement la courbe de la prospérité et de la crise, de la sécurité et de l'incertitude, qui conditionnent elles-mêmes le goût du public. Celui-ci a fait les héros divers du cinéma, ce qu'il en fera demain reste à deviner.

Un hommage à Flaherty, à l'homme et à son œuvre, est illustré de belles photographies et réunit des notes de John Grierson et Edouard Sammis, et des extraits critiques sur son œuvre recueillis dans diverses revues anglaises.

On trouvera encore dans cette livraison une interview de Robert Hamer (qui termine *His Excellency*) par Freda Bruce Lockhart, une biographie de Griffith, une rapide introduction, par Gavin Lambert, aux films de James Broughton, et — comme d'habitude — une copieuse revue des films.

M. M. et J. A.





CORRESPONDANCE

Pierre Kast nous prie de publier la lettre suivante qu'il a reçu de Georges Sadoul à propos de son article Une Fonction de constat *paru dans notre numéro 7.*

Paris, 5 Décembre 1951

Mon Cher Kast,

Vous écrivez dans le dernier numéro des CAHIERS DU CINÉMA, N° 7 :

« La lecture des quelques lignes consacrées à Luis Bunuel par les traités d'Histoire du cinéma est instructive... Le plus aimable pour Bunuel, un quatrième, admire *Los Hurdes,* mais tient *Un Chien Andalou* et *L'Age d'Or* pour une transposition au cinéma de l'écriture automatique et sans hésiter y voit un recours à « l'absurde » et à l' « insolite ». C'est écrit en toutes lettres. Je n'irai pas discuter sur l' « Absurdité » du cadavre exquis. Ce n'est pas mon affaire. Et pas davantage du contre sens sur le mot absurde. Ces histoires du cinéma sont massives. Quatre volumes d'environ mille pages chacun. En tout soixante lignes sur Bunuel, dont voici le bilan. Le seul des quatre compères qui manifeste une supériorité bienveillante pour l'œuvre de Bunuel y conclut en y voyant « un grand cri de rage impuissante »... Au delà de ces cabrioles, etc... ».

« Excusez moi de transcrire ainsi, presque entièrement, votre paragraphe. Mais on peut juger qu'il vaut mieux citer les textes, plutôt que de les solliciter. Et il m'a fallu vous lire très attentivement pour comprendre que j'étais ce « quatrième ». Car vous l'accusiez notamment d'avoir liquidé Bunuel en deux ou trois dizaines de lignes, dans un massif ouvrage de mille pages. Le texte du CINEMA, HISTOIRE D'UN ART compte exactement 350 pages. J'y ai consacré à Bunuel trois pages, cent vingt lignes environ. Mais comme j'y dis notamment, en parlant d'*Un Chien Andalou,* « La sincérité de ce grand cri de rage impuissante lui donna sa tragique humanité », votre courte citation m'a fait comprendre que c'était bien moi que vous mettiez en cause.

« Si vous avez lu ces pages (bien trop courtes à mon gré, mais la place m'était mesurée, et j'ai sans doute consacré plus de lignes à Bunuel qu'à Thomas Ince, Orson Welles, Carl Dreyer, Murnau ou Marel Carné, où diable y avez-vous péché que je tiens

Un Chien Andalou et *L'Age d'Or* pour la « transposition au cinéma de l'écriture automatique » ? Vous m'obligez à me citer. J'ai donc écrit, dans les seuls paragraphes de mon livre où l'écriture automatique soit incidemment mentionnée,

« *Beau comme la rencontre d'un parapluie et d'une Machine à coudre sur une table de dissection* ». Cette phrase de Lautréamont était alors devenue pour le surréalisme un véritable mot d'ordre, et il faut la considérer comme la clef d'*Un Chien Andalou*.

« La poésie d'un Benjamin Péret ou la peinture d'un Max Ernst se fondaient alors sur le « Montage » paradoxal et disparate des formes ou des mots. Pour cet assemblage baroque on pouvait s'en remettre à l'inconscient (*Ecriture automatique*), ou au pur hasard (*Cadavre exquis*). On pouvait faire aussi un appel concerté à la gratuité, à l'absurde et aux formes nouvelles de la métaphore poétique. C'est ce que fit Luis Bunuel en écrivant son scénario avec la collaboration du peintre Salvador Dali.

« Par la suite on prétendit interpréter par la psychanalyse le film tout entier (...). En réalité, quand ils avaient écrit leur scénario, Bunuel et Dali avaient systématiquement cherché des accessoires surprenants et absurdes, sans vouloir leur assigner un sens symbolique. Cette recherche des effets abasourdissants, violents, insupportables, est proche de la conception, primitive de l'*attraction* chez Eisenstein [....] *Un Chien Andalou*, qui n'a pas de sens allégorique, en appelle constamment à la métaphore surréaliste... etc. ».

« Je donne donc comme clef d'*Un Chien Andalou* non l'écriture automatique (citée incidemment) mais la métaphore surréaliste, bien définie par la phrase tirée de Lautréamont. Je n'ai pas davantage parlé de « l'absurdité du Cadavre exquis », mais indiqué que cette variante littéraire ou plastique du « jeu des petits papiers » était fondée sur un recours au pur hasard.

« Vous dites aussi que je suis coupable de « Contre sens sur le mot absurde ». Je vous demande de m'excuser. Mais je ne cherche pas, comme vous, la définition de ce mot chez Sartre et Camus. Je ne définis pas (selon le philosophe de Saint-Germain des Prés écrivant vingt ans après *Un Chien Andalou*) l'absurde comme le « rapport de l'homme au monde ». Je reste tout bonnement fidèle à la vieille définition de Littré : « Qui est contre le sens commun... Qui parle ou qui agit contre le sens commun ».

« Car je continue de croire, pour avoir vécu cette époque, que le surréalisme en 1928 entendait parler et écrire contre le « sens commun ». Tout ce que j'ai écrit dans mon histoire du cinéma sur les films de Bunuel s'est d'ailleurs constamment référé à l'état d'esprit qui était le nôtre entre 1927 et 1934. Nous avons connu les mêmes incertitudes, les mêmes « drames de conscience » et choisi le même chemin, lors de la scission surréaliste de 1932.

« Ce qui ne veut nullement dire que j'ai prétendu dans mon *Histoire du Cinéma* transcrire la pensée de mon ami Luis Bunuel sur ses trois films. Hors deux passages où je me suis efforcé de refléter d'anciennes conversations. Le premier (non cité ci-dessus) s'élève contre l'interprétation psychanalytique des « ânes pourris » d'*Un Chien Andalou*. Le second mentionne la réaction de Bunuel contre la technique brillante et gratuite de l'avant garde, par des images d'un style neutre, par un dépouillement « objectif ».

Ce dernier propos coïncide avec le votre, quand vous écrivez « *Un Chien Andalou* est dans l'austérité, dans le refus d'utiliser les procédés formels de l'avant garde, *comme dans le tragique* déchirant de son contenu, etc... ».

Par ce début de phrase vous vous accordez certainement avec Bunuel. Mais je doute fort qu'il puisse vous approuver quand vous définissez *Un Chien Andalou*, comme une série de « pièces à conviction imperturbablement catalogués pendant le déroulement du drame du désir ». Car sans vous référer ouvertement à un freudisme vulgarisé et par trop désuet, vous reprenez pourtant l'interprétation psychanalytique qu'appuya je crois vers 1930 M. S. Dali, mais contre laquelle j'ai souvent entendu en 1932 ou 1933 mon ami Luis Bunuel s'insurger avec une extrême violence.

« Je m'excuse d'être en désaccord avec la quasi totalité de votre note sur l'œuvre de Bunuel : UNE FONCTION

DE CONSTAT. Pour paraphraser votre ironique jargon, mon point de vue se situe à l'opposé du « démissionarisme pessimistique ». Et je vous assure que vous auriez tort de considérer Bunuel comme démissionnaire, ou du moins comme pessimiste. Pour reprendre les propres paroles de mon ami « il y a dans le film une négation totale de notre immonde société actuelle, mais il y a aussi un espoir dans l'homme ». *Los Olvidados* ne saurait donc cautionner votre propos selon lequel « la petite lueur d'espoir dans le cadre de la description de la société contemporaine est une grande lumière de mensonge ».

« Pouvez-vous véritablement penser — aujourd'hui — que le NADA nihiliste soit le mot de la fin pour un monde où la grande lumière de la vérité, de la certitude et de l'espoir réalisé illumine, déjà, sur cinq continents, presque un milliard d'hommes.

GEORGES SADOUL

Pierre Kast nous prie également d'insérer sa réponse à cette lettre. La voici :

a) Si je comprends bien, en « *citant les textes sans les solliciter* » *la* « *métaphore surréaliste... était fondée sur un recours au pur hasard...* » voici un gentil hasard qui a bon dos.

Ou bien, faisant un pas de plus, ne faut-il pas croire, aujourd'hui, que la négation véhémente de l'ordre établi, et de sa légitimité, manifestée par le surréalisme transcendait singulièrement un prétendu « hasard » des choses ? « *hasard* » et « *gratuité* », serait-ce donc pour Sadoul l'essentiel de la « *métaphore surréaliste* » ? Si on mouille d'abord les pétards, il est évident qu'on peut mieux affirmer ensuite qu'ils ne partent pas...

b) j'ai évidemment eu tort de citer Sartre ou Camus sans accompagner leurs noms d'injures, et sans manifester de commisération ou d'ironie. L'apport de ces « *philosophes de Saint-Germain des Prés* » me paraît suffisamment important pour qu'il faille tenir compte de leur pensée. Sadoul cite Littré contre Sartre. Veut-il dire par là que les rapports actuels, et dans notre pays, de l'homme et du monde, ne vont pas « *contre le sens commun* » ?

c) Je pense que l'œuvre entière de Bunuel *constate* une profonde aliénation de l'homme, dans cette société qui est la nôtre — aliénation qui entraîne une pourriture, une destruction, un changement de sens de son être entier, et, notamment, de son désir. Est-ce là « *reprendre l'interprétation psychanalytique* » du *Chien Andalou* ?

d) Ce n'est pas moi qui assimile le pessimisme ou la volonté de démystification à un *point de vue démissionnaire.* Je ne vois aucune *démission* dans l'attaque virulente et implacable de Bunuel contre l'ordre établi, contre « *l'immonde société actuelle* ».

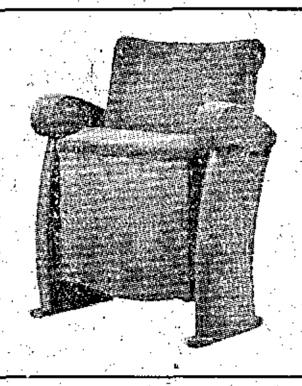
Le principal «*espoir dans l'homme*», qu'on peut trouver dans *Los Olvidados*, c'est dans le fait du film lui-même, dans le fait qu'il se soit trouvé quelqu'un pour oser dire cela, qu'il faut le voir.

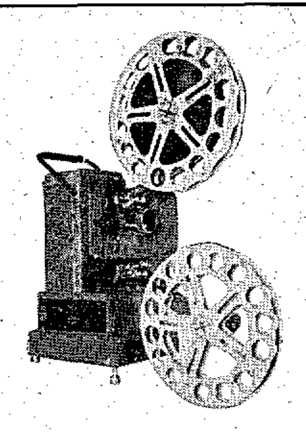
e) J'ai dit « *deux mots* » comme j'avais dit « *soixante lignes* ». Je donne acte volontiers à Sadoul des « *cent vingt lignes, environ* », qu'il a consacré à Bunuel, le mettant ainsi *en avant de Th. Ince, O. Welles, Dreyer, Murnau, ou Carné.* Il consentira de même à ne voir dans ce « *deux mots* » qu'une clause de style.

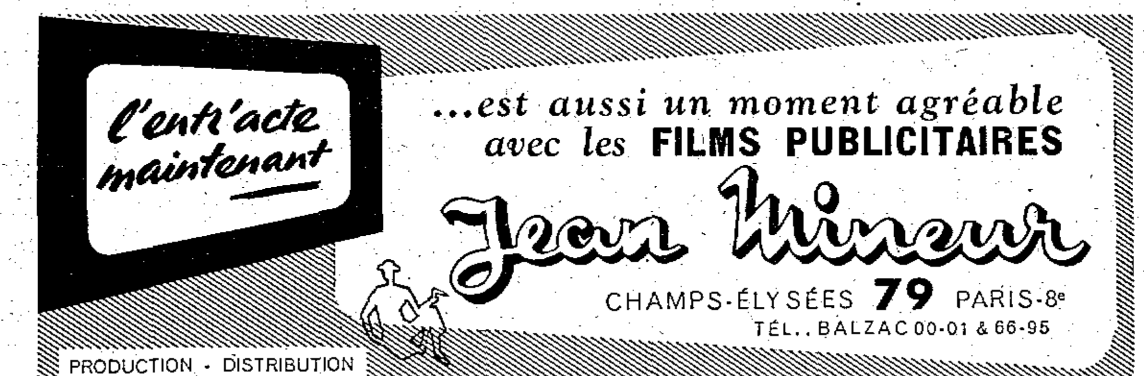
Je suis particulièrement heureux que notre numéro des CAHIERS DU CINÉMA ait permis à Sadoul de doubler ce lignage dans un récent numéro de L'ECRAN FRANÇAIS, où il semble regretter les « *réserves* » qu'il avait fait après une première vision de *Los Olvidados.*

Enfin, et pour sortir de l'explication de textes, je voudrais dire à Georges Sadoul que la *mise en question*, la *mise en doute* des fondements de la vie actuelle en société, que ses amis et lui nomment *pessimisme* ou d'autres noms plus injurieux, me paraissent infiniment plus proches de la lutte menée par les éléments les plus valables de notre société contre le colonialisme, l'oppression sociale, ou l'esclavage, que les ritournelles rassurantes, lénifiantes et optimistes de tout ce cinéma qu'il prône.

PIERRE KAST






l'entr'acte maintenant
...est aussi un moment agréable
avec les FILMS PUBLICITAIRES
Jean Mineur
CHAMPS-ÉLYSÉES 79 PARIS-8e
TÉL., BALZAC 00-01 & 66-95
PRODUCTION - DISTRIBUTION

ARAC, Imprimeurs, 259, Faubourg Saint-Martin, Paris — DEPOT LEGAL : 1er trimestre 1952 — Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL

A Paris les ***Cahiers du Cinéma*** *sont en vente dans les principaux kiosques et dans les librairies suivantes :*

1er arrondissement

Librairie Bannier .... 6, avenue de l'Opéra.
— de la Concorde .... 248, rue de Rivoli.
— Galignani .... 224, rue de Rivoli.
— Smith and Son .... 240, rue de Rivoli.

2e arrondissement

Librairie Brentanos .... 37, avenue de l'Opéra.
— Théâtrale .... 3, rue de Marivaux.

5e arrondissement

Librairie Guilbaud .... 83, boulevard Saint-Michel.
— La Joie de lire .... 40, rue Saint-Séverin.
— Le Cheval Blanc .... 11, rue Cujas.
— Le Labyrinthe .... 17, rue Cujas.
— Les Jeunes Presses .... 17, rue Soufflot.
— Saint-Michel .... 47, boulevard Saint-Michel.
— 73 .... 73, boulevard Saint-Michel.
— Gessert .... 25, rue de Jussieu.

6e arrondissement

Librairie Aux Portes de France ..... 25, rue Bonaparte.
— Sélection .... 34, rue du Four.
— Bonaparte .... 31, rue Bonaparte.
— Claude Coulet .... 57, quai des Grands-Augustins.
— Gay Scavoir .... 13, rue Jacob.
— Dausset .... 19, rue du Dragon.
— Maison du livre étranger .... 9, rue de l'Eperon.
— Fischbascher .... 33, rue de Seine.
— Jouy .... 11, rue Monsieur-Le-Prince.
— La Fontaine .... 13, rue de Médicis.
— La Hune .... 170, boulevard Saint-Germain.
— La Porte Etroite .... 10, rue Bonaparte.
— Le Minotaure .... 2, rue des Beaux-Arts.
— Paty .... 2, place Saint-Michel.
— Victorion .... 87, boulevard Saint-Germain.
— Voyelles .... 36, rue des Saints-Pères.

8e arrondissement

Librairie Biret .... 152, Champs-Elysées.
Broadway Music Shop .... 79, Champs-Elysées.
Librairie de la Cinémathèque Française. 7, avenue de Messine.
— Sinfonia .... 68, Champs-Elysées.
— Photo Paviot .... 15, rue de la Pépinière.

9e arrondissement

Librairie d'Antin .... 8, rue de la Chaussée-d'Antin.

14e arrondissement

Librairie Art et Littérature .... 120, boulevard Montparnasse.

15e arrondissement

Librairie Lescar .... 19, rue Croix-Nivert.

16e arrondissement

Librairie Delatte .... 133, rue de la Pompe.
— Lavocat .... 101, avenue Mozart.
— Lemercier .... 5, place Victor-Hugo.
— Long-Clavière .... 63, rue de Passy.
— Provost .... 144, avenue de Versailles.

17e arrondissement

Librairie Ars Una .... 126, boulevard Malesherbes.
— Munier .... 132, boulevard Malesherbes.

18e arrondissement

Librairie Le Livre sur la Butte ...... Place Constantin-Pequeur.

Boulogne-Billancourt

Librairie du Studio .... 99, boulevard J.B.-Clément.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS